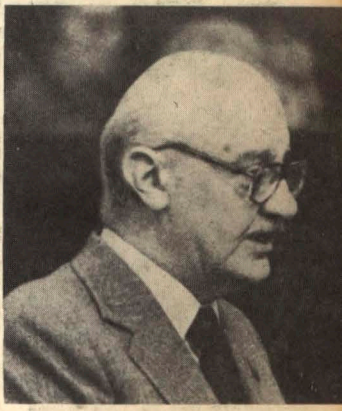
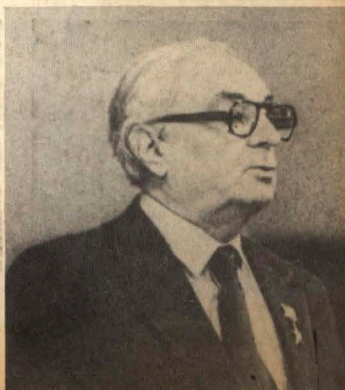
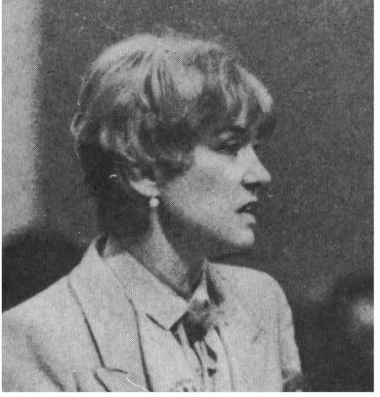
ISSN 0130-6405

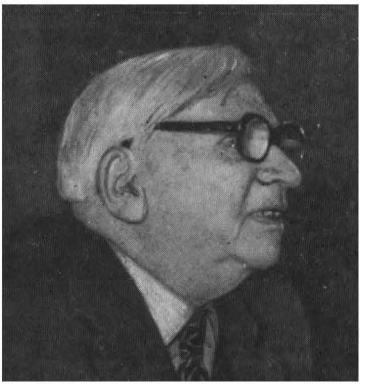
Искусство КИНО

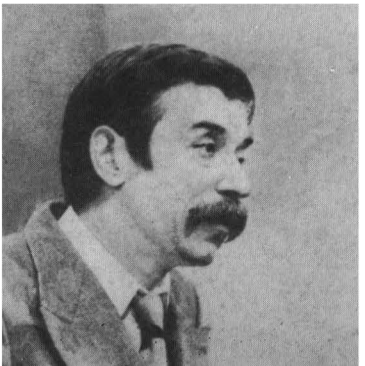
10 1981











Искусство кино

10
1981

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1—4-й стр. обложки
Л. А. Кулиджанов, Е. С. Матвеев, Т. В. Левчук, И. Е. Хейфиц, А. Д. Лизичев, Л. М. Гурченко, Э. Н. Шенгелая, А. И. Медведкин, А. Я. Карпов, Е. И. Габрилович, В. Д. Нахабцев, В. М. Захаров, В. Ф. Артмане, А. Н. Калякин, В. К. Черных, В. А. Грамматиков, О. О. Сулейменов, Ф. С. Хитрук, М. А. Ульянов, Б. В. Головня, Р. И. Ибрагимбеков, В. Б. Ахадов, В. С. Оселедец, В. Е. Баскаков, С. В. Михалков, Г. А. Мясников, М. Аймедова, А. Е. Волобуев, С. А. Герасимов, К. К. Кийск, Христо Христов, Х. Н. Абул-Касымова, Ф. Т. Ермаш.

СОДЕРЖАНИЕ

IV Всесоюзный съезд кинематографистов
4
Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Леониду Ильичу Брежневу
6
Л. А. Кулиджанов О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС
25
Прения по докладу Л. А. Кулиджанова:
Е. С. Матвеев, Т. В. Левчук, И. Е. Хейфиц, А. Д. Лизичев, Л. М. Гурченко, Е. Д. Сурков, Э. Н. Шенгелая, А. И. Медведкин, А. Я. Карпов, Е. И. Габрилович, В. Д. Нахабцев, В. М. Захаров, В. Ф. Артмане, А. Н. Калякин, В. К. Черных, В. А. Грамматиков, О. О. Сулейменов, Ф. С. Хитрук, М. А. Ульянов, Б. В. Головня, Р. И. Ибрагимбеков, В. Б. Ахадов, В. С. Оселедец, В. Е. Баскаков, С. В. Михалков, Г. А. Мясников, М. Аймедова, А. Е. Волобуев, С. А. Герасимов, К. К. Кийск, Христо Христов, Х. Н. Абул-Касымова
103
Ф. Т. Ермаш Повысить роль кино в коммунистическом воспитании трудящихся

Клуб молодых
110
Александр Итыгилов Встреча
116
Николай Стамбула Предисловие к фильму
Мемуары и публикации
120
Григорий Козинцев О режиссуре
Издано о кинематографе
134
Евгений Марголит О поэзии и героике коллективного созидания
141
ЦСДФ — полвека
Наши юбиляры
143
Дмитрий Писаревский Созидательные силы души
За рубежом
147
Анджей Вайда: что дальше?
155
Сантьяго Альварес — Игорь Фесуненко Мир — крупным планом
165
Синерама
Сценарий
171
Виктор Астафьев, Евгений Федоровский Не убий
192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

IVth All Union Congress of CinematographerS

To the Central Committee of Communist Party of Soviet Union, to General Secretary of the Central Committee Of the CPSU comrade Leonid Ilyich Brezhnev (p. 4)

Lev Kulidzanov — On the Condition and the Tasks of the Soviet Cinema in the Light of the Decisions of the XXVIth Congress of the CPSU (p. 6)

Filipp Yermash — To Raise the Role of the Cinema in Communist Education of Working Masses (p. 103)

Club of the Young

Alexander Ilygilov, Nikolay Stambula — The Meeting (p. 110)
Foreword to the Film (p. 116)
The young Soviet directors about their's first works in "Debut" Film Society

Memoirs and Publications

Grirogy Kozintsev — About Film Direction (p. 120)
Outstanding Soviet film director about problems of film direction

Published on Cinema

Yevgeny Margolit — About the Poetry and Heroic Spirit of Collective Creation (p. 134)
Review of the book "Igor Savchenko. The Notes and Recollections"
Central Studios Of Documentary Film Is Fifty (p. 140)

Our Jubilees

Dmitry Pisarevsky — Creative Forces of Soul (p. 143)
To the 80th Anniversary of prominent Soviet actor Boris Chircov

Abroad

Andzey Wayda: What Further? (p. 147)
The World in Close-Up (p. 155)
Santiago Alvarez — Igor Fesunenko — Talk with prominent Cuban Film director
Cinerama (p. 165)

Script

Victor Astafyev, Yevgeny Fyodorovsky — Don't Kill (p. 171)

Filmography (p. 192)

The debates on the report of Lev Kulidzanov (p 25)

Yevgeny Matveyev, Timofey Levchuk, Iosif Kheifits, A. Lizichev, Liudmila Gurchenko, Yevgeny Surkov, Eldar Shengelaya, Alexander Medvedkin, Alexander Karpov, Yevgeny Gabrilovich, Vladimir Nakhabtsev, V. Zakharov, Viya Artmane, A. Kalyakin, Valentin Chernykh, Vladimir Grammatikov, Olzhas Suleimenov, Fiodor Khitruk, Mikhail Ulyanov, Boris Golovnya, Rustam Ibragimbekov, Valery Akhadov, V. Oseledets, Vladimir Baskakov, Sergey Mikhalkov, Gennady Myasnikov, Mayagozel Aymedova, A. Volobuyev, Sergey Gerasimov, Kalyu Kiysk, Khristo Khrtistov, Khandzara Abul-Kasymova

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9 Тел. 151-02-72
Сдано в набор 14.07.81
Подп. к печати 2 10.81 А 04823
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12 усл. п. л 14,18
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1805
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

В зале заседаний
IV съезда кинематографистов СССР

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Леониду Ильичу Брежневу

Мы, советские кинематографисты, собравшись на свой IV съезд, шлем Центральному Комитету ленинской Коммунистической партии сердечные слова приветствия и глубокой признательности за неустанную заботу о развитии многонационального киноискусства нашей Родины.

Как и вся созидательная деятельность народа, творческий труд мастеров кино вершится ныне под знаком вдохновляющих решений XXVI съезда КПСС. В исторических документах высшего форума советских коммунистов, в Отчетном докладе ЦК КПСС, с которым Вы, Леонид Ильич, выступили с трибуны съезда, начертана конкретная, научно обоснованная программа действий на всех участках коммунистического строительства, в том числе и в области идеологии, культуры, искусства. Горячо одобряя решения партийного съезда, работники советского кино заявляют: курс партии — это и наш курс, цели партии — это и наши цели, дело партии — это и наше дело.

Кинематограф, рожденный Октябрем, всегда был не только отражением социалистического образа жизни, но и его неотъемлемой частью, его активной силой. Теперь, на этапе развитого социализма, роль киноискусства становится еще более важной и почетной. Планы одиннадцатой пятилетки, намеченные партией перспективы требуют от нас, художников, новых творческих усилий. Весь свой талант, все мастерство отдать коммунистическому строительству, историческому процессу становления нового человека — в этом наше призвание, наш долг.

XXVI съезд КПСС вооружил художественную интеллигенцию надежными ориентирами, указал на ответственные задачи творческих союзов. Определены пути дальнейшего повышения роли культуры и искусства в формировании марксистско-ленинского мировоззрения, в более полном удовлетворении многообразных духовных потребностей советских людей. Поставлена цель улучшить кинообслуживание населения, широко использовать кино в учебной и воспитательной работе, продолжать развитие телевидения.

Как свидетельство высокого доверия к мастерам искусств, как признание их гражданской зрелости мы воспринимаем призыв партии к участию в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании миллионов людей, инициативному подходу к самым насущным вопросам общественной жизни. Советское кино — детище трудовых масс, в них оно черпает свою силу, к ним обращается со словом правды. Образное осмысление героической истории народа, художественное постижение сложных процессов современности, ее ведущих тенденций и умение с позиций художников-ленинцев предвидеть будущее, служить своим искусством приближению коммунистического завтра — к этому зовет нас партия. Мы знаем: советское общество ждет новых фильмов, патриотических и интернациональных по своему звучанию, вселяющих в людей силу и мудрость, обогащающих чувство, помогающих выбирать в жизни верные пути. Внутренний мир советского человека, его дела и заботы, вся социалистическая действительность дают неисчерпаемый материал для создания таких произведений.

Мы и впредь будем усиливать борьбу средствами искусства за торжество выдвинутой партией Программы мира, за радикальное оздоровление международной обстановки, за победу человеческого разума над безумием политики милитаризма и конфронтации. Вносить свой вклад в дело дальнейшего упрочения позиций мирового социализма, способствовать укреплению дружбы народов Земли, утверждать идеалы социальной свободы, гуманизма, прогресса — таковы нерушимые традиции советского кино.

Союз кинематографистов СССР считает своим долгом и честью последовательно выступать за чистоту наших идейных принципов, всемерно содействовать расцвету творческих способностей на путях подлинной народности, коммунистической партийности искусства, непримиримо бороться с буржуазной идеологией, активно поддерживать прогрессивные, демократические силы в современном киноискусстве.

Наш съезд прошел в деловой, самокритичной обстановке. Гордясь достигнутым, мы ясно видим недоработки и нерешенные задачи. Всенародная любовь к киноискусству обязывает нас усилить взыскательность к своему творчеству и взаимную требовательность, всемерно повышать профессиональное мастерство и поддерживать подлинные таланты, развивать творческое соревнование и взаимопомощь.

Сплоченными пришли советские кинематографисты к своему съезду. Люди разных творческих индивидуальностей, мы едины в главном — в верности интересам миллионов трудящихся, сознательно творящих историю, в верности знамени их испытанного авангарда — партии Ленина. Это бессмертное знамя воодушевляет деятелей многонационального советского кино на новые творческие искания и открытия во имя народа, во имя коммунизма!

19—21 мая в Большом Кремлевском дворце состоялся IV Всесоюзный съезд кинематографистов, обсудивший важнейшие задачи, стоящие перед мастерами современного экрана.

В работе съезда участвовало свыше 600 делегатов — режиссеры, сценаристы, операторы, актеры, художники кино, кинокритики, руководители кинопроизводства из всех союзных республик, а также зарубежные гости.

Тепло встретили делегаты и гости съезда товарищей В. В. Гришина, А. П. Кириленко, К. У. Черненко, П. Н. Демичева, Б. Н. Пономарева, И. В. Капитонова, М. В. Зимянина.

С большим воодушевлением был избран почетный президиум в составе Политбюро ЦК КПСС во главе с товарищем Л. И. Брежневым.

С докладом «О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС» выступил первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов.

После доклада развернулись прения.

Участники съезда с большим подъемом приняли письмо Центральному Комитету КПСС, Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу.

Л. А. Кулиджанов,
первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР

О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС

Недавно здесь, в Кремле, завершил свою работу XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза. Вся работа съезда, ясный, насыщенный новыми идеями и выводами доклад, с которым выступил Леонид Ильич Брежнев, грандиозные планы экономического и социального развития нашей Родины вновь подтвердили авангардную роль реального социализма на магистральных направлениях жизни человеческого общества.

На ответственном историческом рубеже, в сложной и опасной международной обстановке партия Ленина вновь подтвердила свою коллективную мудрость, свой многогранный опыт, способность строить свою работу в расчете на длительную перспективу, выделять на каждом этапе наиболее существенное, важное и сосредоточивать на нем главные усилия.

В благодарной памяти народов XXVI съезд останется как форум мира, который противопоставил провокационной, поджигательской линии империализма решительную, взвешенную и конструктивную позицию укрепления мира, борьбы за углубление разрядки, обуздание гонки вооружений, предотвращение новой мировой войны.

«Все для человека, все во имя человека» — этой гуманной идеей, этим благородным девизом пронизаны величественные решения съезда, сам его дух и его существо.

Каждый, кто имел честь присутствовать в эти дни в Кремлевском Дворце съездов или следивший за ходом съезда по телевидению, радио или по прессе, неизбежно связывал стиль его работы, его идеи и выводы с именем Леонида Ильича Брежнева. И действительно, огромный партийный и государственный опыт Генерального секретаря ЦК нашей пар-

тин, Председателя Президиума Верховного Совета СССР, непоколебимая преданность делу социализма и мира, чуткое, необыкновенное глубокое внимание к запросам и мнению масс, наконец, высокое искусство определять верные пути и средства решения злободневных задач коммунистического строительства и международной политики в полной мере сказались на всей работе и решениях XXVI съезда КПСС.

Итак, мир и справедливость для всех народов, дальнейшее расширение и углубление процесса социалистического и коммунистического строительства, рост благосостояния трудящегося человека, его духовное и идейное развитие и обогащение — вот коренные цели и задачи ленинской партии, провозглашенные XXVI съездом и нашедшие живой отклик в сердцах миллионов и миллионов людей.

●

Уже на заре Советского государства наши учителя — Эйзенштейн и Пудовкин, Довженко и Дзига Вертов, Кулешов и Эсфирь Шуб, братья Васильевы и Эрмлер, наконец, Шенгелая, Ромм, Ярматов, Бек-Назаров, Барнет, Козинцев и многие, многие другие выдающиеся мастера — поставили свой талант на службу народу, связали свою творческую судьбу с партией и революцией. Эта традиция жива в советском киноискусстве, эта традиция — главный залог его жизнеспособности и силы. Именно поэтому мы восприняли XXVI съезд, его материалы и решения как неиссякаемый источник жизненного опыта и вдохновения, как незабываемый урок, расширяющий социальное мышление художника, дающий мудрые ориентиры и новые импульсы его творчеству. И наша задача, наша обязанность состоят сегодня в том, чтобы превратить эти импульсы в творческие свершения, полнее, целенаправленнее использовать их для дальнейшего совершенствования того дела, которое поручено и доверено нам партией, — советского киноискусства.

В докладе Леонида Ильича Брежнева есть такие слова: «...В советском искусстве поднимается новая приливная волна. В последние годы — причем во всех республиках — появилось немало талантливых произведений. Это относится к литературе и театру, кино и музыке, живописи и скульптуре».

В контексте этой высокой оценки, которой можно по праву гордиться, особое значение приобретает то обстоятельство, что за последние годы преобладающее положение в кинорепертуаре заняли фильмы, изображающие сегодняшнюю жизнь страны, современных людей, их труд, их мечты и чаяния. Важно и то, что эти фильмы стали и наиболее привлекательными для зрительской аудитории. Если в 1975 году на советские фильмы пришлось около 50 процентов кинозрителей, то в 1980 году — 70 процентов. Это — серьезный успех, примечательное явление, значение которого трудно переоценить. Он тем более важен, что достигнут на фоне значительного роста посещаемости кинотеатров.

Сейчас задача состоит в том, чтобы глубже осмыслить и развить накопленный за последние годы опыт, использовать достигнутое как стартовую площадку для новых продвижений нашего могучего искусства. Очевидно, это и дальнейшее расширение киносети, улучшение кинообслуживания, но в первую очередь — сами фильмы. Какими они должны быть? Как должна выглядеть кинематографическая афиша, чтобы отвечать современным требованиям — быть привлекательной для широкого зрителя жанровым и тематическим разнообразием, наличием знакомых и любимых актерских и режиссерских имен, уже своим участием в том или ином фильме обещающих интереснос, захватывающее зрелище? Так, но и не только так.

В докладе товарища Л. И. Брежнева говорится: «Партия приветствует свойственный лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество. Помните, как писал Маяковский: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год». И нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану».

Эти слова Леонида Ильича дают нам тот ориентир, с которым мы только и можем правильно оценить, каким должен быть фильм, украшающий нашу кинематографическую афишу, привлекающий в наши кинотеатры массового зрителя. Талантливым? Да. Давно известно, что партия требует уважительного и бережного отношения к талантам как к народному достоянию. Занимательным, интересным? Безусловно! Несущим на себе «печать красоты и хорошего вкуса»? Тоже обязательное условие. Что же еще требуется от художника? И мы снова обращаемся к докладу: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Воплощение ленинских принципов партийности и народности в таком широком их понимании предполагает постоянное движение искусства в потоке движущейся жизни. По-настоящему современным может быть только связанный с жизнью кинематограф, обладающий даром отзывчивости на требования общества, умением служить своему народу, вызывая сопереживание, соучастие зрителя в экранном действии, поднимая зрителя на новые уроки социального и нравственного самосознания.

Когда рабочие и солдаты, герои первых великих советских фильмов, шли в 1917 году на штурм Зимнего, когда моряки из Кронштадта яростно сметали белогвардейщину с берегов Балтики, многое, если не все, решал порыв масс.

Объединенные партией люди революции, сокрушая угнетательский строй, боролись за социалистическое переустройство бытия, за то, чтобы приблизить время, когда общество свободных тружеников будет предоставлять человеку труда все более благоприятные условия для максимального развертывания его свободной воли, свободного выбора пути.

Такое время пришло. «Мы располагаем, — говорится в докладе Л. И. Брежнева, — большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь».

Есть своя глубокая историческая закономерность в том, что анализ экономической политики КПСС в период развитого социализма сопровождается в материалах XXVI съезда, в докладе товарища Брежнева анализом духовного развития общества и личности советского человека. Богатство личности — результат успехов в экономике и культуре и одновременно важнейшее условие новых продвижений на избранном нами пути. А это означает, что кинематографическое постижение современности не может быть по-настоящему глубоким вне раскрытия взаимоотношений человека и времени. Образ человека на экране становится реально многомерным, когда в его биографию входит биография общества. Образ времени только тогда приобретает убеждающую жизненность, когда вбирает в себя многообразие человеческих действий, помыслов и чувств.

Именно эта взаимосвязанность времени и человека становится внутренней темой таких современных фильмов, как «Вкус хлеба», — его авторы стремятся рассказать о человеке труда на широком событийно-временном фоне жизни страны. Разностороннее рассмотрение происходящих в ней процессов вносит новые черты и параметры в экранный портрет героя. В первую очередь это относится к образу директора совхоза Сечкина. Ничем особым не примечательная внешность, своеобразный юмор, постоянная заряженность на решительные поступки в интересах дела, яростная неуемность в работе, эмоциональное восприятие хода дел — от горькой слезы при виде высушенной и выветренной земли до способности радоваться, как ребенок, росткам пшеницы, обещающим хороший урожай, — все это делает Сечкина близким зрителю, понятным. Сечкин фокусирует в себе черты героического племени первоцелинников, олицетворяет народный подвиг, о котором так емко и значительно рассказано в книге Л. И. Брежнева «Целина». Это он, коммунист Сечкин, поднял целину, это он в трудные годы дал стране такой нужный ей хлеб. Таково впечатление — оно рождается от того, что, оставаясь всегда человеком резко само-

бытным, Сечкин несет в себе черты многих.

Есть в фильме «Вкус хлеба» недостаточно рельефно обрисованные персонажи, есть драматургически рыхлые сцены и связанные с этим затяжки действия. Но там, где создатели фильма по-настоящему побеждают, они открывают новые грани и стороны извечной для реалистического искусства проблемы типизации. Ведь можно идти к типическому образу, собирая в нем черты многих, делая его неким общим знаменателем рисуемого человеческого типа. И можно идти от неповторимой личности, от характера человека, который, вбирая свойства многих, даже в самых малых подробностях остается самим собой, резко очерченной индивидуальностью.

Таков Сечкин. Таков и секретарь райкома Георгий Торели в фильме «Твой сын, земля». Он предстает перед нами как человек негромкий, интеллигентный, даже несколько застенчивый. Для него партийный лозунг «Все для человека, все во имя человека» — это естественный закон жизни, само собой разумеющийся долг и поэзия души, высшая точка человеческого самовыражения. Именно то, что он действительно «сын этой земли», придает ему неожиданную для нас твердость в решениях и поступках.

И тогда понятно, что ленинские нормы партийной работы определяют все его мышление и поведение. Торели умеет по-современному вникать в существо дела, компетентно решать вопросы экономики и культуры. Вынашиваемые им решения, предпринимаемые действия — плод зрелой, партийно целеустремленной мысли, вбирающей в себя опыт народа, с которым Торели связан нерасторжимыми узами.

В этом же ряду следует назвать фильм «Особо важное задание». Положительные герои фильма — директор завода Кириллов, инженеры и рабочие завода, отправляющие на фронт все новые партии грозных штурмовиков, — личности, люди живых страстей. Их всепроникающее качество — идейность, самоотверженность, умение жить для людей. Всем своим поведением, образом мысли они не просто открывают нам себя, повышая информационную содержательность фильма, но и создают на экране атмосферу, насыщенную сильными зарядами эмоциональной энергии, увлекают зрителя на путь сопереживания.

Тема труда, образ современного труженика разрабатываются в фильмах как для большого, так и для малого экрана на разных жанровых и стилевых направлениях. Ставшие более частыми обращения кинематографа к романным, эпическим формам отнюдь не означают, что фильмы, основанные, подобно «Премии», на острой драматургии производственного конфликта, сконцентрированного вокруг одного события, отжили свой век. В них тоже происходят обновления сюжетных и стилевых структур, поиски новых поворотов «производственной темы», чтобы избежать опасности ее канонизации, сведения к привычным стереотипам.

Если к названным фильмам прибавить «Собственное мнение», «Обратную связь», «Половодье», «Тайное голосование», «Коней на переправе не меняют», «Факты минувшего дня», «Мы, нижеподписавшиеся...», «Главный конструктор» и некоторые другие сходные по теме ленты, ясным станет, что при всех своих стилевых различиях они воплощают общую для советского кино наших дней тенденцию — утверждать меру труда как меру человеческого достоинства, выдвигают на первый план человека активного действия, по-современному умелого работника, который сочетает практичность и деловитость с компетентностью и устремленностью к большим целям. И одновременно ведут борьбу против тех помех на пути развития производства, которые Л. И. Брежнев на XXVI съезде партии определил как «силу инерции, традиции и привычки, сложившиеся в тот период, когда на первый план выступала не столько качественная, сколько количественная сторона дела».

Дальнейшая активизация и углубление творческих поисков на этом пути в решающей степени зависят от освоения кинематографистами сконцентрированного в материалах XXVI съезда опыта социальной практики общества развитого социализма. Этот опыт требует повышенного внимания к проблемам интенсификации общественного производства, повышения

эффективности и качества работы, ускорения научно-технического прогресса. Современно работать — это значит непрерывно совершенствоваться в своем деле, искать все новые пути и средства соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социализма. Истинно творческое отношение к делу требует мысли, вбирающей в себя опыт практики и освещающей практику.

Все эти проблемы имеют, как всякому понятно, свой человеческий аспект, который и подлежит художественному исследованию на экране. Отражая их на экране, воплощая их движение и решение в образах героев, покоряющих своим человеческим обаянием, кинематограф может и должен многое сделать для утверждения авторитета и престижности честного, добросовестного труда, подлинно творческого отношения к делу.

Общеизвестно, что проблемы жизни становятся фактами искусства, когда они воплощаются в убеждающих своей правдивостью характерах и отношениях действующих лиц фильма. Теоретически эта аксиома признается всеми, однако в творческой практике человеческие функции искусства далеко не всегда реализуются с настойчивостью, умом и необходимой мерой таланта.

Скажем, в фильме латвийских кинематографистов «Мой друг — человек несерьезный» затронуты вполне актуальные проблемы развития личности в сфере трудового творчества, но портреты его главных героев остались как бы в эскизе. Поверхностно показаны люди труда и в таджикском фильме «Хозяин воды», в фильмах «Буйный «Лебедь» и «Подарю тебе город» («Узбекфильм»), «Десант на Орингу» («Ленфильм»), «Клад» (Свердловская студия), «Не верь крику ночной птицы» («Молдова-фильм»), в телевизионных лентах «Атланты и кариатиды» («Беларусьфильм»), «Переходим к любви» и «Алтунин принимает решение» (Студия имени А. Довженко). Их создателям не удалось найти достаточно эффективных художественных средств для углубления в человеческие характеры и отношения. В результате социальная типология, профессиональная принадлежность остаются лишь во внешних обозначениях. Нравственные качества человека выступают как добавление к производственным функциям, а не становятся фактически их определителем. Герои, взращенные на пафосе общих слов, безлики, их поведение и мысль расписаны по шаблонам, зрителю с ними общаться просто неинтересно, он заранее знает все, что они могут сделать, сказать и даже подумать.

Тема «Человек во времени и время в человеке» в глубинном ее значении для советского кинематографа характерна не только для игровых фильмов. Ею с повышенной заинтересованностью занимается сейчас и документальное кино, внося своими средствами все новые черты и краски в экранный портрет современника. Конечно, и в прошлые десятилетия на документальный экран выходили фильмы аналитического направления, сосредоточенные на характере человека труда, и сейчас то и дело появляются ленты, показывающие людей безлико и поверхностно. Однако если говорить не о разрозненных примерах, а о главных тенденциях, то следует со всей определенностью подчеркнуть, что именно в 70-е годы активизировался процесс перехода от описательности, от фиксации внешнего облика жизни и человека — к анализу, от иллюстрации замысленных идей — к постановке больших социальных и нравственных вопросов. Воссоздание правды жизни через человека, через его жизнь, его дело стало важнейшей приметой современности и художественности образной публицистики.

Углубленным рассмотрением процессов экономического, социального и нравственного развития общества через человеческие характеры и отношения отмечены новые работы документалистов о строительстве БАМа и о советском докторе, работающем в Монголии, о «сотворении хлеба» и о роли женщины в современном обществе, о социалистическом соревновании в рабочем коллективе и о мастере ПТУ, готовящем рабочую смену, о хлеборобах Нечерноземья и освоении необъятных просторов Сибири, о новых методах организации строительства и о проблемах крестьянского хозяйства... Нашими документалистами большого и ма-

лого экрана созданы замечательные фильмы о жизни и деятельности Л. И. Брежнева и о героях его книг «Малая земля», «Возрождение» и «Целина».

●

В обществе развитого социализма по-новому раскрывается роль науки и техники в жизни народа.

Научно-техническая революция при социализме глубоко гуманистична, ибо ее цель органически соединяется с социальным развитием общества, с духовным и практическим обогащением личности. Жизненная, кровная заинтересованность человека во всесторонних успехах общества обостряет жажду знаний, стремление понять происходящее, уловить причинно-следственные связи сложных жизненных процессов, философски осмыслить время, в которое мы живем.

Небывало возрастает роль пропаганды научных знаний: помимо своего прикладного значения, она впрямую влияет теперь на духовное и нравственное развитие общества, на формирование массового сознания. В стране, где 100 миллионов охвачено различными видами обучения, это влияние обретает новые возможности и новый размах.

Мы можем с удовлетворением отметить, что лучшие произведения нашего научно-популярного кино идут навстречу требованиям и особенностям времени. Они знаменуют собой стремление к познанию мира в понятийном и эмоциональном его восприятии, к синтезу познавательных и эстетических критериев, разнообразию жанров и выразительных средств. Это прежде всего относится к фильмам, приглашающим зрителя к размышлению над законами природы и общества: «Дорогами НТР», «Загадки живой клетки», «Генетика и мы», «Кто за стеной?», «Контакты», «Дерзайте, вы — талантливы». Большое воспитательное значение имеют фильмы «Пока есть кедр», «Цена чистоты», пробуждающие сознание ответственности перед будущими поколениями.

В контексте наших общих забот о духовной жизни общества и формировании личности современника хотелось бы выделить и такую тенденцию, как активное развитие в научно-популярном кино публицистического начала, соединяющего категории познания и оценки, помогающего понять пути развития науки как непосредственной производительной силы общества. Здесь можно назвать фильмы «Уроки ВАЗа», «Живая земля», «Урал, металл, наука».

Но отдавая должное многообразию интересов сценаристов и режиссеров научно-популярного кино, мы не можем не отметить, что все еще не преодолено их отставание в области общественных наук. Именно здесь особенно часто фильмы утрачивают ту научную основу, ради которой они создаются.

В заботах кинематографистов, работающих на студиях документального и научно-популярного кино, всегда актуальна проблема соотношения информации и образности. Сколько искусства науке надо? Каковы пути повышения педагогической эффективности учебного фильма? Каким должно быть искусство документалиста, чтобы усилить звучание фиксируемых камерой фактов жизни? В поисках практического ответа на эти вопросы публицисты экрана постоянно обогащают эстетический арсенал своего искусства, применяют самые разнообразные его средства — от анкетирования действующих лиц фильма до поэтически обобщенного панорамирования их труда. Однако все еще часты на экране фильмы, в которых публицистика лишена образности, подача информации стандартизована, словесная трескотня плохого дикторского текста теснит изображение, снимает с него смысловые нагрузки.

Мастера, работающие в научном и документальном кино, не могут не учитывать потребности зрителей, так называемый фактор «социального ожидания». Непременным условием успеха, действенности фильма является не только его насыщенность информацией, но и эмоциональность. Драматургию мысли необходимо дополнять драматургией чувств. Экранное изображение, гармонично совпадающий с ним дикторский текст должны быть основными носителями мыслей и эмоций.

●

Л. И. Брежнев в своем докладе на XXVI съезде партии говорил о растущем вни-

мании нашего общества к вопросам морали. «Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков. Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра».

Такая постановка вопроса, как всякому понятно, связана с особенностями современного развития советского общества.

Коммунистическое воспитание на нынешнем его этапе предполагает глубокое преобразование человеческой личности, затрагивающее самые разные ее свойства и качества. На базе изменений в основах человеческого бытия изменяется сам способ развития человека. Процесс этот сложен. Его нельзя упрощать и на экране. Речь идет не только об усвоении элементарных норм нравственности, соблюдении людьми простейших правил социалистического общежития, но и о формировании человека, способного — в силу своей идейной убежденности, высокой сознательности — в любых, даже самых сложных обстоятельствах поступать таким образом, что самостоятельное действие, диктуемое индивидуальной мыслью и чувством, становится действием, отвечающим нормам коммунистической морали.

Обращаясь к фактам и процессам формирования личности нового человека, советский кинематограф утверждает комплексный подход к их исследованию.

Под влиянием самой жизни в ее современном развитии на нашем экране часто появляются произведения, находящиеся как бы на стыке тематических разделов кинематографа. К примеру, что такое «Несколько интервью по личным вопросам»? С одной стороны, это «производственный фильм» — в том смысле, что показывает службу, профессиональную работу журналиста. Но уже сама работа героини фильма то и дело сталкивает ее с нравственными проблемами, которые надо решать по-советски, а это значит — по-человечески, по совести. С другой стороны, это фильм о семейной драме, о любви самой героини. И во всех своих проявлениях она предстает перед нами как самобытная личность.

Или вспомним такие произведения последних лет, как «Белый Бим Черное ухо», «Прошу слова», «Наапет», «Жнецы», «Утренний обход», «Дерево Джамал», — насколько же слиты в них тема трудового творчества и нравственный поиск человека!

Утверждая высокие традиции и ценности народной нравственности, кинематограф не упивается застывшими стереотипами национального быта, а показывает, как обогащается красота народной жизни по мере социалистического развития нации. Непримиримый к любым проявлениям консерватизма и косности, кинематограф показывает, что, скажем, поругание человеческого достоинства женщины унижает не только ее, но и тех мужчин, которые утверждают свое «особое право» в семье, в любви канонами отживших обычаев и нравов. Свидетельство такой непримиримости — документальный фильм «Паранджа», игровые ленты «Умей сказать «нет»!» и «Цена счастья». Появление этих и подобных им фильмов имеет принципиальное значение для воспитания новой морали, для строительства нового социалистического быта, социалистической семьи.

Возросшей взаимной требовательностью советских людей, интересами общества, его заботой о человеке рождены и фильмы, осуждающие мещанское, потребительское, рваческое отношение к жизни, такие пороки, как пьянство, хулиганство, нечестное отношение к делу, распущенность в быту и на работе.

В последнее время в фильмах, обращенных к теме морали, большое место заняли проблемы женщины. Вспомним некоторые из характерных в этом смысле картин — «Позови меня в даль светлую», «Пять вечеров», «Странная женщина», «Слово для защиты», «Однажды двадцать лет спустя», «Впервые замужем», «Василий и Василиса», «Соната над озером»...

Конечно, эти фильмы, каждый из которых

обладает своими особенностями и достоинствами, не замыкаются только на «женском вопросе» — мужские образы в них тоже не лишены своей проблематики. Однако как бы мы ни шутили, современная жизнь с ее повышенной технизацией работы и быта по-особому заостряет эту проблему и должна привлекать внимание киномастеров.

●

Следуя правде жизни, советский кинематограф отражает широту социальных интересов современника. Отражает не только многогранным изображением его личности, но и самим выбором предмета художественного освоения. Он как бы вместе со своими героями обозревает панораму жизни и сосредоточивается на явлениях, интересующих, волнующих миллионы людей. По этой простой причине для него вполне естественны, органичны участившиеся ныне обращения к явлениям и проблемам классовой борьбы на международной арене, движения народов за мир и социальный прогресс. В таких обращениях художник кино реализует свои качества антифашиста, интернационалиста, политика, борца.

Обращение советского киноискусства к проблемам идеологической борьбы, если можно так сказать, «впрямую», то есть изображение нашего классового противника воочию, во всей его неприглядности, у себя дома, в привычной обстановке, — имеет давнюю традицию. Вспомним хотя бы «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, фильмы Романа Кармена или совсем недавние примеры: «Бегство мистера Мак-Кинли», «Мертвый сезон» или «Это сладкое слово — свобода!». Сегодня эту традицию продолжают фильмы «Кентавры», «Санта-Эсперанса», «Жизнь прекрасна», «Рафферти», «Ночь над Чили», «Тегеран-43», «Люди в океане».

Последние две работы, на мой взгляд, должны быть выделены. Фильм «Тегеран-43» выглядит на первый взгляд как захватывающий политический детектив, однако в действительности скрывает за напряженным внешним сюжетом глубокие мысли и рассуждения о вещах весьма серьезных — о международном фашизме, продолжающем распространять свои корни в созданной для него определенными силами на Западе питательной среде, и о кровной связи с ним международного терроризма, ставшего в последнее время предметом весьма неприглядной политической спекуляции.

Фильм «Люди в океане» поставлен молодым режиссером Павлом Чухраем, совсем недавно дебютировавшим. В картине ярко раскрываются человеческие характеры и наших пограничников, несущих нелегкую службу на самом краю советской земли, и китайских рыбаков, оказавшихся волею судеб в наших водах. Отличный актерский ансамбль, которому, говоря языком профессиональным, есть что играть, раскрывает перед нами глубокую человеческую трагедию, в которой легко различимы ее истинные виновники, вызывающие естественное, как бы само собой рождающееся гневное осуждение зрителя. И как антитеза — наши люди, выполняющие свой служебный долг, проявляют органически присущие нашему народу интернационализм и гуманность. Хороши и выразительны в этом фильме и операторская работа, и музыка.

В этом же ряду стоит и значительное количество лент, снятых нашими мастерами-документалистами в горячих точках планеты, можно сказать, на передовой линии классовых битв. Нужно отдать должное мужеству наших кинематографистов — ведь многое снято под огнем в буквальном смысле этого слова, в боевых условиях. И снято подчас блестяще. Это фильмы о Вьетнаме, Кампучии, Афганистане, о возрождающемся фашизме в ФРГ, о кровавых событиях в Латинской Америке и фактах апартеида. Авторы этих лент должны быть названы. Это Константин Рященцев, погибший несколько лет назад в Омане, режиссеры Екатерина Вермишева, Малик Каюмов, Ирина Свешникова, Анатолий Колошин, Евгений Кузин; операторы Игорь Бганцев, Олег Арцеулов, Владимир Копалин, Юрий Егоров, Олег Лебедев, Александр Минаев. Честь им и слава!

Следует сказать и о других фильмах, своими средствами пропагандирующих мир, разрядку и сотрудничество. К примеру, такой фильм, как «О спорт, ты — мир!», посвященный Московской олимпиаде, проходившей

в непростых условиях, сейчас показывается во многих странах, разоблачая политические махинации вокруг спорта, как известно, потерпевшие полное фиаско.

Нисколько не преуменьшая значение всех этих публицистически страстных фильмов, хочу вместе с тем сказать, что работа над международной тематикой нуждается в расширении. Мы с вами отвечаем за то, чтобы советский кинематограф полнее использовал свою могучую силу в той яростной битве идей, которая охватила весь современный сложный мир. Для того чтобы наша борьба с идеологическим противником была всегда действенной, мы должны помнить указания XXVI съезда партии о том, что империалисты и их пособники чернят и извращают все, что происходит в СССР и других социалистических странах. Они действуют все более изощренно и коварно; для них главное — отвратить людей от социализма. В этих условиях советский кинематограф должен быть особенно активным в утверждении высокой правды советского образа жизни, притягательности социалистического идеала, равно как и в отпоре идеологическим диверсиям, клевете, очерняющей мир социализма.

Жизнь выдвигает все новые темы, открывает все новые фронты, где нужны наши наступательные действия. Раздувание милитаристского психоза и антисоветской истерии администрацией США и ее подручными в натовских штабах и пропагандистских центрах, обострение обстановки в зоне Персидского залива и на Ближнем Востоке, события в Сальвадоре, злобный антисоветизм и глобальные притязания китайских гегемонистов — эти и другие явления международной жизни требуют пристального внимания наших кинопубликистов, страстного разговора на экране кинотеатров и телевидения.

Обращаясь к проблемам экранного воплощения современности, мы не можем не думать о социальной, воспитательной действенности фильмов, посвященных актуальным темам. В пустых зрительных залах гибнут любые художнические претензии, какими красивыми словами они ни обрамлялись бы. Невнимание зрителя к фильму — это факт, через который не могут перескочить даже самый изощренный прием, самая оригинальная находка. Кино — это искусство миллионов. И умение работать в кино — это прежде всего умение работать на миллионы зрителей. Даже среди фильмов примерно равного художественного уровня могут быть ленты, умно и умело рассчитанные на широкий зрительский успех, могут быть и такие, что идут в полупустых залах.

Весьма интересен в этом смысле опыт создателей таких фильмов, как «Москва слезам не верит» и «Экипаж». Самоочевидно, что уже на этапе замысла они, если можно так выразиться, планировали интерес десятков миллионов зрителей к судьбам и характерам своих героев. Зритель должен был поверить — таков замысел, — что есть на свете такие люди, как рабочий Гоша и полюбившая его женщина, как летчики, спасшие поврежденный самолет. Подкрепляемая подробностями узнаваемой жизни вера в соседство подобных людей и происходящие с ними трансформации вселяют надежду, придают силы в борьбе с жизненными трудностями.

Говорят, что и в том, и в другом фильме есть элементы сказочности: в первом из них — превращение молодой работницы, матери-одиночки в директора фабрики, во втором — невозможное по техническим условиям исправление самолета в воздухе. Но в разговорах о сказочности не учитывается одна простая вещь. Авторы фильма «Москва слезам не верит» сознательно пропускают многие ступени превращения простой работницы в директора, полагаясь на мысль и воображение зрителя, который по многим жизненным примерам знает реальность таких, казалось бы, головокружительных карьер в нашей стране. Что же касается исправления самолета в воздухе, то эта экстремальная, по техническим деталям невероятная ситуация вполне достоверна с точки зрения правды мужественного поведения советских людей — членов экипажа, ставшего героическим, потому что героическое заложено в натуре этих людей.

Фильмы «Москва слезам не верит» и «Экипаж» не свободны от недостатков. Говорят: победителей не судят. Думается, что это правило к данному случаю не подходит. Мы не можем не отметить некоторую облегченность развития конфликтных коллизий в первом из них, вяловатость ряда бытовых сцен во втором. Но эти недостатки не должны помешать нам со всей определенностью сказать о том, что фильмы, о которых идет речь, завоевали свой поразительный успех средствами искусства, а не приманками ремесла, — они открывают новые возможности привлечения многомиллионных зрительских аудиторий к современной теме, образу современника.

Практика проката хорошо знает, что есть фильмы, привлекающие своими сюжетами и образами всеобщий интерес, на них идут, что называется, и стар и млад, они захватывают людей разных профессий, разного образовательного уровня. Но, заботясь о том, чтобы таких фильмов становилось как можно больше, мы не можем не думать о возрастных, профессиональных и иных ориентациях кинематографа, о том, что разные группы зрителей имеют специфические запросы и требования.

Один из очередных пленумов правления нашего союза мы полностью посвятили специальным проблемам фильма, ориентированного на детскую и юношескую аудиторию. Сейчас нет необходимости пересказывать материалы и выводы того пленума. Но один из моментов все-таки хочется выделить. Тот факт, что подростки охотно и с пользой смотрят лучшие из «взрослых» фильмов, ни в какой степени не освобождает нас от забот о фильмах, в восприятии которых особенно близко сходились бы сюжет и образный строй экранного зрелища и психология юного зрителя. Таких ориентированных на юность и сделанных на высоком уровне искусства фильмов нам все еще не хватает. Особенно мало выпускается собственно детских фильмов, которые прививали бы уважение и любовь к труду, воспитывали социальные и нравственные качества патриотов своей страны, окрыленных ее высокими идеалами, способных быть мужественными и настойчивыми в защите этих идеалов.

Многое тут может и должно сделать мультипликационное кино, ставшее теперь поистине многонациональным. Ведь мультипликационные фильмы выпускаются практически во всех республиках. Среди них немало замечательных картин, вмещающих в малом метраже большие мысли и чувства. Но стоит только хотя бы несколько вечеров подряд посмотреть популярную телепередачу «Спокойной ночи, малыши», чтобы понять: мультипликационных фильмов высокого класса, рассчитанных на детей, нам все же еще не хватает.

У мультипликаторов есть свои достижения и недостатки в работе на другие возрастные аудитории, но хотелось и здесь выделить именно проблему детского кино.

●

Наше время по-особому прочно соединяет историческую память народа и революционное ощущение современной жизни. В духовный и нравственный мир современника входит история — давняя и недавняя. Входит своими примерами патриотизма и входит уроками пережитых народом драм. Она питает сыновнюю и дочернюю привязанность к Родине и чувство ответственности за ее историческую судьбу. И вполне понятно, что, обращаясь к прошлому, советские кинематографисты продолжают познание современника. Они осваивают прошлое как живое достояние настоящего. Соединяя день нынешний и день минувший, они утверждают непрерывность традиций народной жизни.

«В творчестве наших мастеров, — говорится в докладе Л. И. Брежнева на XXVI съезде КПСС, — по-прежнему звучат высокие революционные мотивы. Образы Маркса, Энгельса, Ленина, многих пламенных революционеров, героическая история Родины вдохновляют их на создание новых интересных работ в самых различных видах искусства. Работы авторов, верных военной теме, учат любви к Родине, стойкости в испытаниях».

В пятилетии, итоги которого мы обсуждаем, вышло несколько документальных фильмов о Ленине, и среди них такие значительные,

как «Ленин и время» и телевизионные ленты о послереволюционной деятельности вождя революции. В художественном кино у всех у нас на памяти ленинградский фильм «Доверие». Только что завершена работа над фильмом «Ленин в Париже», встречу с которым мы с интересом ожидаем.

Созданы фильмы о Дзержинском и Артеме, Фрунзе и Варейкисе, Мясникяне и Петровском. Они неравноценны по мастерству, однако каждый из них по-своему интересен обращением к ярким личностям революционеров, чья вполне земная биография давно уже стала легендой нашей великой революции, формировавшей характеры борцов по образу своему и подобию.

Драматически напряженные страницы революционной борьбы воссоздаются в фильмах «Цену смерти спроси у мертвых», «Огненные дороги», «Строговы», «Вечный зов», «Берега», «Рожденная революцией», «Отец и сын», «Кровь и пот».

Как мы видим, наша кинематография и в этом пятилетии немало сделала для художественной разработки историко-революционной темы. Однако фильмов большого социального масштаба, страстной революционной мысли выпущено все же не так много, как хотелось бы, как того требует и ждет зритель. На этом фоне вполне справедливы выступления критики по поводу чрезмерного увлечения приключенческими фильмами о гражданской войне. Если некоторые из них сделаны по-настоящему увлекательно, показывают романтику революционных битв (например, «Поговорим, брат...»), то многие другие огорчают отсутствием вдумчивого отбора материала, все строится в них на машинерии сюжетной круговерти, а не на столкновении крупных характеров, не на анализе социальных отношений через отношения человеческие.

●

Недавно мы отметили 36-ю годовщину нашей великой победы над фашизмом. Дата не круглая, а все равно это, как всегда, был большой, всенародный праздник, день памяти павших героев, день славы советского оружия, поднятого в защиту свободы и справедливости. Этот день, к тому же ознаменованный замечательной речью Л. И. Брежнева в Киеве, всегда волнует до глубины души, до слез людей всех поколений — от седовласого ветерана войны до первоклассника. Он одинаково торжествен в любой деревне и городе, в каждой республике, в каждой советской семье. Свято храня память о Великой Отечественной войне, мы снимали и будем снимать фильмы, посвященные ей как одной из важнейших и славнейших страниц нашей истории. И здесь хочется прежде всего назвать «Великую Отечественную» и «Всего дороже» — фильмы, связанные самой внутренней сутью изображаемых событий. Эти многосерийные произведения киноискусства образуют как бы единую эпопею народного подвига. В их основе — кинохроника. Но кинохронику усиливают публицистика и поэзия. Документальные кадры, показывающие войну и восстановление разоренного хозяйства, смонтированы таким образом, что две эпохи, две психологии встречаются на экране: фильмы показывают, как это было тогда, в огневые сороковые и трудные пятидесятые, и как тогдашнюю историю воспринимает, читает теперешний советский человек, ею умудренный, ею обогащенный. Историческая память народа предстает на экране как память размышляющая и переживающая — сегодняшняя память, устремленная в будущее. Двойная победа народа — в разгроме фашизма и в ликвидации военных разорений — выступает не только как реальность вчерашнего и позавчерашнего дня, она мощно влияет на мироощущение сегодняшнего человека, возвышая его советскую национальную гордость, благородное чувство ответственности за мир на земле, его веру в победоносное величие народа — первооткрывателя социализма.

Говоря об этих фильмах как о фильмах-уроках, фильмах-реквиемах и фильмах-памятниках нашей славы, я считаю уместным вспомнить тех, без чьего труда они и не могли бы состояться. Я имею в виду наших славных фронтовых операторов, чей труд — ратный и художественный — сохранил для благодарных потомков летопись Великой Оте-

чественной. Многие из них не вернулись с фронта, пав на поле брани, как солдаты, другие уже ушли от нас, умерев от старых ран. Но многие еще в строю, славные воины нашего искусства, и не выпускают из рук своего грозного оружия — киноаппарата. Так вспомним же их, низко поклонимся живым и мертвым за их великий, героический труд!

Тема Отечественной войны, подвиги победителей фашизма на фронте и в тылу по-прежнему занимают большое место и в игровом, художественном кино. Выходят все новые фильмы, которые правдиво воссоздают события 1941—1945 годов.

В таких фильмах, как «Солдаты свободы» и «Блокада», подвиг народа рассматривается в широком движении истории, каждая человеческая судьба вписывается в панораму войны, события местного значения тесно связываются с событиями крупномасштабными.

Художественное осмысление получили действия воинских и партизанских соединений в тылу врага в таких фильмах, как «Фронт без линии фронта», «Карпаты, Карпаты...», «От Буга до Вислы», «Пламя». В картине «Факт» с большой кинематографической экспрессией воссоздается трагическая судьба деревни, ставшей литовской Хатынью. Не по-детски напряженный, трудовой подвиг школьников в тылу войны показан в «Ранних журавлях». В своеобразном соединении драматического и комического воссоздаются фронтовые будни в фильме «Аты-баты, шли солдаты...». В гуще народной жизни выросли герои фильма «Судьба» — их драмы и мужество показаны как органическая часть судьбы народной.

Особое место в ряду фильмов о войне занимает работа безвременно и трагически погибшей Ларисы Ефимовны Шепитько. Талантливый режиссер, художник очень своеобразного темперамента, она прочитала, как только она могла прочитать, известный психологический рассказ В. Быкова «Сотников» и сделала по нему трагическую фреску, назвав ее «Восхождение». Это поистине высокая трагедия, сотворенная уверенной режиссерской рукой и неравнодушным сердцем.

Анализ лучших фильмов о войне свидетельствует о том, что тема борьбы с фашизмом самым тесным образом связана с темами современности. В фильмах этих преобладает не академическое, а эмоциональное познание истории. И дело не только в том, что среди теперешних зрителей таких фильмов много людей воевавших, но и невоевавшие тоже помнят войну «автобиографически»: воевали их отцы, деды, старшие братья; подвиги, жертвы и потери народа все еще ощутимы, все еще живо переживаются. Тема войны связана с современностью своей направленностью против новых военных угроз. Связана тем, что помогает воспринимать нынешнее коммунистическое строительство как прямое продолжение классовой борьбы, которую вел наш народ с оружием в руках во имя защиты завоеваний революции. И потом: своими фильмами о героике подвига кинематографисты утверждают социальные и нравственные ценности нашего общества, прошедшие закалку в боях и очень нужные народу не только в военное, но и в мирное время. И очень важно, что в фильмах этих упор делается на раскрытие идейных и нравственных истоков мужества, «внутренней истории» победы — через характеры победителей, а не только через пересказ событий.

Говоря о военной теме, нельзя не упомянуть о том, что в истекшем пятилетии на экраны вышло несколько художественных и еще больше документальных фильмов о жизни армии в условиях мира. В лучших из них внимательно исследуются взаимоотношения в армейском коллективе, процессы социального и нравственного возмужания молодого воина. Армия предстает в них как сплоченный коллектив, хорошо понимающий, что совершенствование оружия, техники, мастерства в управлении ею нужно не только на случай прямых военных угроз, но и в условиях мира, чтобы эпоха мира длилась и длилась, а наша борьба за международную разрядку была эффективной и действенной.

Большую роль в воспитании исторического мышления современника и патриотических традиций народа имеют обращения кинематографа к многовековой истории нашей Родины.

Весьма знаменательным явлением в этом разделе кинематографического творчества стали фильмы Киностудии имени М. Горького «Юность Петра» и «В начале славных дел». Сосредоточенные на становлении могучей личности Петра, на обрисовке характеров его сподвижников и противников, эти ленты продолжают и развивают лучшие традиции советского исторического фильма. Это произведения из тех, которые приближают прошлое к современной зрительской аудитории, не осовременивая этого прошлого, а показывая его во всех свойственных ему конкретно-исторических отличиях.

Большое внимание критики и зрителей привлекли также фильмы «Сказание о Сиявуше», «Пугачев», «Звезда надежды», «26 дней из жизни Достоевского».

●

Когда кинематограф обращается к отдаленному, не пережитому современниками прошлому, перед художником неизменно и неизбежно встает проблема приближения этого прошлого к нынешнему зрителю на дистанцию не только духовного понимания, но и эмоционального восприятия. Проблема эта сохраняет свою остроту и в тех случаях, когда кинематограф рассматривает прошлое через призму литературной классики. Природа киноискусства такова, что даже очень глубокое произведение литературы может многое потерять в своей силе, если его перевод на язык экрана превратится в поверхностный пересказ, если не будет найден истинно кинематографический эквивалент литературного первоисточника. Экранизация классического произведения предполагает умение пропустить его через свое сердце, как сыграть Бетховена для Рихтера — значит выразить и самого себя, свое время.

Так и поступают создатели таких фильмов, как «Степь», «Древо желания», «Легенда о Тиле», «Отец Сергий», «Мачеха Саманишвили», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Кавказский пленник». Каждый из них верен духу экранизируемого произведения и каждый верен своему времени, откликается на философские, этические и эстетические потребности зрителя, познание прошлого обогащает его духовный и эмоциональный мир, культуру мысли и чувства.

Совершенное владение профессией, освященное талантом, влюбленность в избранный литературный материал, его поистине искусствоведческое и вдохновенное осмысление — вот что отличает эти замечательные работы, о которых много написано, много говорено.

Иногда же получается наоборот. Вот, к примеру, экранизация «Рудина». Если вспомнить большинство эпизодов в их внешнем движении, можно сразу же сказать: да, все как у Тургенева — и диалоги те же, и главный герой похож, и одеты все по-тургеневски, и мизансцены фильма повторяют соответствующие эпизоды романа. Но почему же Тургенев был властителем дум, а в кинозале царит скука?

Классика потому и классика, что остается в веках и каждому веку, каждому десятилетию дает что-то свое, именно для людей этого века и десятилетия важное, волнующее. Тургенев был чутким барометром нового. Он всегда был «накануне» — ставил насущные вопросы, от которых зависели жизнь и счастье людей. В фильме же нет мечты, нет соотнесенности с настоящим. Впечатление такое, что в нем ставятся вопросы и проблемы, которые были окончательно прояснены уже в XIX веке. Тогда зачем же был предпринят этот новый возврат к роману Тургенева?

На этом примере особенно отчетливо видно, что обращение к классике может стать уходом от современности, если в фильме нет современной страсти, современных переживаний и раздумий: время, о котором идет речь, еще кое-как угадывается, а время создания фильма не чувствуется.

Сказанное не означает, что мы можем с одобрением отнестись к искусственному осовремениванию классики в духе субъективистских импровизаций и произвольного манипулирования ее образами. А в нашем кино встречаются и такие импровизации. В качестве примера можно назвать весьма, скажем, вольную трактовку пьесы «Лес», решенную как фарс, коим произведение великого русского драматурга отнюдь не является. Допущенные отступления от пьесы, перекраивание ее образов эстетиче-

ски неоправданы. Режиссерский произвол сочетается здесь с весьма неточным пониманием «почерка» экранизируемого писателя, социальной сути и эстетического своеобразия его творчества.

Большие споры в нашей печати вызвал фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Можно понять тех его защитников, которые писали о праве талантливого режиссера дать свою, современную версию гончаровского романа. Но есть резон и у их оппонентов, писавших, что фильм в известной степени смягчает, «округляет» понятие «обломовщина».

Уже сам перечень удачных и неудачных экранизаций показывает, что работа в этой области требует постоянного и глубокого внимания творческого союза. Между тем наш Союз, его комиссии и секции по-настоящему не занимаются анализом экранизаций, не изучают накопленный опыт, не проявляют необходимой требовательности и настойчивости в борьбе с недостатками.

●

Серьезнейшего внимания организаций союза требует проблема жанров. Нам надо будет более внимательно, чем это мы делали до сих пор, проанализировать теперешнюю роль каждого из жанров кинематографа в соотнесенности с интересами и запросами зрителя. Такой анализ необходим, чтобы точнее выстраивать жанровую структуру репертуара и полнее использовать возможности каждого из жанров для умножения воздействующей силы экрана. Такой анализ важен и для того, чтобы понять парадоксальные случаи, когда принадлежность некоторых фильмов к популярному жанру привлекает к ним зрительское внимание, несоразмерное их художественным достоинствам.

У всех на памяти странная история с фильмом «Женщина, которая поет». Критики много и справедливо писали об элементах безвкусицы и других слабостях этого фильма. Тем не менее он привлек десятки миллионов зрителей. Помимо того, что тут «сработала» огромная популярность Аллы Пугачевой, «сработал» и жанр. Музыкальная лента у нас пока что не получила необходимого развития, а массовый зритель хочет чаще видеть ее на экране.

Думая о привлекательности жанра музыкальной комедии, мы не можем забывать о необходимости создания фильмов, которые на уровне хорошего вкуса использовали бы достижения популярных артистов эстрады и цирка, вокально-инструментальных ансамблей; пропагандируя художественно полноценную легкую музыку и привлекая молодежного зрителя, такие фильмы могли бы стать конкурентоспособными и на мировом экране. Нам многое предстоит сделать и для того, чтобы возродить хорошую традицию нашего кинематографа, когда он был заказчиком и распространителем популярных песен, становившихся поистине народными.

Когда мы говорим о необходимости жанрового многообразия искусства экрана, мы обычно в первую очередь обращаемся к проблемам комедии. И это естественно. Комедия любима в народе. Комедия важна для усиления воспитательной роли кинематографа, ибо позволяет весело говорить о серьезном. И тем не менее комедия остается жанром дефицитным.

Новое в развитии этого жанра за последние годы связано прежде всего с произведениями, которые можно было бы назвать грустными или лирическими комедиями: «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон», «Служебный роман», «Вас вызывает гражданка Никанорова», «Городок Анара»...

Далеко не так успешно шла работа в области сатиры. Тут в первую очередь надо назвать наш «Фитиль», который давно уже завоевал, а ныне множит уважение и признание миллионов зрителей. Из полнометражных сатирических комедий, созданных для кинотеатров, мы можем вспомнить лишь «Гараж». К сожалению, несмотря на острую сатирическую нацеленность и удачное воплощение некоторых образов, «Гараж» многое теряет из-за того, что его авторы нередко мельчат тему поверхностной броскостью фельетонного афоризма, слишком часто пользуются приемами комической буффонады, нарушающими художественную цельность произведения.

На экранах то и дело появляются комедии, создатели которых явно не в ладах с законами жанра — не умеют вести комическую ноту, придать комедийному действию живописность

и непринужденность. Некоторые из фильмов, названных комедиями, настолько скучны, что заставляют говорить о «недорежиссуре» — полупрофессиональной, социально робкой, эстетически отсталой. Но есть и такие, которые сделаны умело, однако же настолько легковесны, что только мелькают по экрану, не оставляя по себе никакого следа. Мы же заинтересованы в фильмах долговременного действия, которые не забывались бы сразу же по выходе из кинотеатра или выключении телевизора.

●

Вполне понятно, что сказанное относится ко всем жанрам, в том числе и к такому тоже очень популярному, как детектив, приключенческий фильм.

В фильме «Допрос» есть многие внешние приметы «криминального фильма». Однако не только в содержании своем, но и в художественном построении он не поддается строгой жанровой классификации. «Допрос» — детектив и вместе с тем психологически глубокая социальная драма. Такое внешнее «смешение жанров» ведет в данном случае не к эклектике, а к углублению фильма, увеличению его социального заряда.

Можно было бы здесь же назвать «Транссибирский экспресс» как пример наполнения детективной фабулы емким содержанием политического фильма. Интересно и тоже сложно в жанровом и стилевом отношении решен «Сыщик».

Успех этих фильмов тем более значителен, что за последнее время жанр детектива многое потерял в цене. На это есть свои причины. Детективные ленты пользовались неизменным успехом, когда их количество только начинало нарастать. С тех пор положение сильно переменилось. Экранный детектив теперь представлен в репертуаре десятками названий. Но среди них многие не по мысли поставлены, а слеплены по соображению. В результате зритель отказывает в признании лентам, которые скроены на одно лицо, повторяют стереотипы жанра и дальше самоповторов не идут.

Когда в кинотеатрах появилась картина «Петровка, 38», зритель пошел на нее весьма дружно. Авторы решили тут же повторить успех. Но к фильму «Огарева, 6» зритель отнесся прохладнее. Искусство и в этом жанре не терпит топтания на месте, требует открытий в жизни и высокого мастерства в построении ленты, в работе с актерами.

Неизменной любовью зрителей пользуется научная фантастика. Нужно прямо сказать, что мы редко к ней обращаемся. За последние годы вышли такие фильмы, как «Отель «У погибшего альпиниста», «Дознание пилота Пиркса», снятые на хорошем профессиональном уровне, однако и не лишенные некоторой наивной многозначительности.

Недавно вышел новый фильм Студии имени М. Горького «Через тернии к звездам», с интересными персонажами, сюжетными коллизиями, с хорошо выполненными комбинированными съемками, что в научно-фантастической картине имеет особое значение. Думается, что благородная идея и живое, занимательное ее решение привлекут к этому фильму внимание зрителей всех возрастных категорий.

Есть еще один фильм, который с известным допуском можно было бы отнести к научно-фантастическим. Я имею в виду фильм «Сталкер». Это полное иносказаний, сложной символики, трудное для восприятия произведение тем не менее со всей очевидностью подтверждает чрезвычайную одаренность его автора — Андрея Тарковского. Это талант, и, не скрою, досадно, что он работает, что называется, на «элитарную» публику. Какой радостью было бы для всех нас увидеть новый фильм Тарковского, трактующий важные проблемы современности или истории, волнующий миллионы людей и доступный им.

●

Большая роль в анализе и обобщении опыта развития искусства на разных тематических, жанровых и стилевых направлениях принадлежит киноведению и критике, призванным освещать практику светом теоретической мысли, помогать убеждающими критическими суждениями. Работа в этой области ведется довольно широким фронтом.

В истекшем пятилетии завершен выпуск четырехтомной «Истории советского кино», изданы книги, посвященные наследию братьев Васильевых, Пырьева, Ромма, Эйзенштейна, Пу-

довкина, вышли монографии и сборники о важнейших проблемах современного советского кино и идеологической борьбы на мировом экране. Активизировался выпуск кинолитературы на Украине, в Белоруссии, Грузии и в некоторых других союзных республиках.

Большую роль в развитии кинокритики играет наша кинематографическая печать. Свидетельство тому — недавнее награждение журнала «Искусство кино» орденом Трудового Красного Знамени. Серьезную работу с массовым зрителем ведет «Советский экран». Интересные статьи о кино появляются в «Советской культуре» и «Литературной газете». Но происходит это далеко не так часто, как хотелось бы.

Однако при всем значении сделанного организациям союза, нашей прессе предстоит еще очень серьезная работа в духе требований, выдвинутых перед критическим фронтом Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

В советском киноведении недостаточно глубоко раскрывается эстетическое содержание партийности, народности искусства. Нуждаются в активизации и углублении исследования особенностей советского кино, связанных с его многонациональным характером, с процессом взаимодействия кинематографий братских республик, их сближением и взаимообогащением.

Недостаточно издается работ по общей теории киноискусства и по специальным, профессиональным проблемам мастерства (развитие киноязыка, средств кинематографической выразительности, проблемы сюжетосложения в киносценариях, вопросы художественного раскрытия характера современника в реальном соединении социальных и нравственных, духовных и эмоциональных качеств личности). При рецензировании фильмов крайне редко исследуются их различные компоненты, связанные с творчеством не только сценариста, режиссера и актеров, но и оператора, художника, звукооператора, других участников кинопроизводства.

Серьезнейшего внимания заслуживает столь важное для критики качество — своими партийно целеустремленными выступлениями духовно обогащать зрителя, воспитывать эстетический вкус и одновременно влиять на кинематографическое творчество. В этой связи нельзя не упомянуть, что в практике критики все еще бывают случаи, когда за назойливо демонстрируемой самостоятельностью пишущего скрываются субъективизм, вкусовщина, неумение или нежелание понять, что представляет собой то или иное произведение в контексте зрительских запросов и общественных потребностей. Если говорить о слабостях и долгах нашей критики в этой области, то они проявляются прежде всего в отношении к проблеме «интересности» произведения для зрителя. Нужно ли напоминать еще раз о масштабах общественного внимания к таким фильмам, как «Белый Бим Черное ухо», «Судьба», «Москва слезам не верит», «Экипаж», «Поговорим, брат...». К сожалению, уровень обсуждений этих фильмов в печати далеко не соответствует значимости проблем, заключенных в их феноменальном успехе. И дело не только в том, что в выступлениях некоторых критиков были допущены нотки высокомерия по отношению к миллионам зрителей, поддержавших своим вниманием, скажем, фильм «Москва слезам не верит». Успех упомянутых фильмов, его природа, выводы, какие нужно сделать из этого успеха, не были по-настоящему проанализированы.

На XXVI съезде партии было особо подчеркнуто значение профессиональных суждений критиков и искусствоведов. В докладе Л. И. Брежнева на съезде обращено наше внимание на необходимость активизировать борьбу за идейную чистоту, партийную целеустремленность художественного творчества. «..Проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур, — говорится в докладе, — способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей. Наши критики, литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные организации должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы».

В этих словах Л. И. Брежнева — целая программа деятельности нашей критики, равно как и всех организаций Союза кинематографистов СССР.

●

Наш кинематограф сегодня можно сравнить с огромным, многоотраслевым хозяйством. В нем работает большое количество людей разных кинематографических профессий. Мы производим 150 художественных фильмов в год. К этому следует прибавить 100 фильмов, снимающихся по заказу Гостелерадио, тысячи частей хроники, научно-популярных фильмов, мультипликации. Сегодня союз объединяет более 6 тысяч творческих работников, представляющих всю нашу многонациональную кинематографию.

Руководствуясь в своей повседневной деятельности важнейшими решениями XXV съезда партии, постановлениями ЦК КПСС, наш творческий союз стремился сосредоточить внимание на наиболее существенных вопросах жизни советского киноискусства. Так, на пленумах правлениях союза обсуждались идейно-творческие проблемы первостепенной важности. Как правило, на пленумах возникали интересные дискуссии, они проходили на хорошем теоретическом уровне, привлекали к себе интерес широкой творческой общественности. Надо надеяться, что они оказали и свое влияние на кинематографический процесс в целом. Обсуждение ряда жизненно важных вопросов, как, к примеру, тематических планов, проводилось на совместных заседаниях Госкино СССР и секретариата союза. Некоторые сдвиги есть и в наших контактах с другими творческими союзами. Так, с Союзом писателей СССР провели совместный секретариат и первый совместный семинар на тему «Гражданская позиция писателя-кинодраматурга и проблемы художественного мастерства», с Союзом журналистов СССР — Всесоюзный семинар критиков и журналистов, пишущих о кино.

На пленумах правления и заседаниях секретариата, на семинарах по профессиям и творческих конференциях мы стремились рассматривать отдельные явления киноискусства в контексте кинематографического процесса, в реальной связи с социальным и духовным развитием общества.

Практика подобных обсуждений и дискуссий показывает, что кинематограф как искусство реально обогащается только мастерством, одухотворенным идеей, гражданской страстью художника и тесными связями с народной жизнью. Глубоко ошибаются те, кто профессиональную работу отделяет от гражданских призваний и обязанностей.

Советскую кинематографию создали и возвысили до мировой славы художники, ставшие революционерами, и революционеры, ставшие художниками. Гражданственность, социальная активность не были для них сферой обременяющих общественных нагрузок. Попробуйте вспомнить человеческий образ Пырьева или Савченко, Кармена или Донского; можно ли разделить личность каждого из них на общественника и профессионала? Через их сердца поистине проходили токи времени, они всегда работали на стремнине века, воспринимали как свое глубоко личное дело заботы не только своих съемочных групп, но и всего коллектива советских кинематографистов. И эта их гражданственность прямо отражалась в их творчестве, в их фильмах.

●

Вопросы идейно-воспитательной деятельности организаций союза приобретают особую остроту и значение, когда эта деятельность обращена к молодому поколению.

Самоочевидно, что приток и рост новых сил так же необходим и важен для кинематографа, как и для любого другого творческого или производственного организма. На протяжении многих лет процесс пополнения кинематографических рядов, выдвижения молодых на самостоятельную работу был, если можно так выразиться, спорадическим. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» обязало нас активизировать этот процесс, придать ему систематический характер. Результаты нового подхода к проблеме не заставили себя долго ждать. За последние годы в нашем кино дебютировали 117 режиссеров, 91 сценарист, большое количество актеров, операторов, художников. Бурный рост молодой кинематогра-

фии находит свое отражение в цифрах приема в союз. Если за период между II и III съездами мы приняли 107 молодых кинематографистов, то за истекшее пятилетие членами союза стали 402 молодых творческих работника всех кинематографических профессий.

Нужно сказать, что в области подготовки творческой смены в союзе сделано немало. Можно вспомнить и многие годы работающее объединение молодых сценаристов. И в Москве, и в республиках часто проводятся творческие отчеты молодых в Домах кино, обсуждаются первые работы на секретариатах. Проведен I Всесоюзный фестиваль молодых — он состоялся в Киеве.

Мы продолжаем сложившуюся практику проведения творческих семинаров, в которых наряду со старшими коллегами работают молодые представители всех профессий, всех подразделений нашего искусства.

Традиционными стали Всесоюзные совещания молодых кинематографистов, которые мы проводим совместно с Госкино СССР и ЦК ВЛКСМ. В конце прошлого года состоялось уже третье подобное совещание, в работе которого участвовало более 400 представителей основных кинематографических профессий. По признанию самих участников, совещание прошло очень интересно и, несомненно, было полезным.

Следует сказать, что основная масса участников совещания работала на нем обстоятельно и активно. Однако были и примеры нетерпимого отношения к критике, эдакого «ячества», с которым мы, к сожалению, встречаемся и в повседневной практике. И, чего греха таить, подчас отмалчиваемся, лукавим сами с собой, пытаясь объяснить эти явления «издержками роста» или недостатками несформировавшегося характера. Между тем на производство приходят совершеннолетние люди, вполне ответственные за свои поступки. И коли мы заинтересованы в будущем нашего искусства, в его идейной чистоте и художественной силе, то обязаны строго критиковать проявления эгоцентризма, иллюзорные представления о собственной исключительности.

Практическим организатором каждодневной воспитательной деятельности союза среди молодых является Всесоюзная комиссия по работе с творческой молодежью. Жизнь в ней кипит: очередной семинар, очередной фестиваль, очередная встреча со зрителями... Однако новому правлению союза и его секретариату нужно будет серьезно помочь комиссии сделаться еще более влиятельным и действенным центром идейно-нравственного, творческого воспитания молодых кинематографистов, мобилизовав на эту работу в первую очередь самих молодых.

Вообще же и всем другим нашим комиссиям и секциям следует еще шире вовлекать молодых в повседневную жизнь союза, прививая им вкус к общественной работе, воспитывая в них чувство ответственности, сопричастности каждого общему делу развития советской кинематографии.

Нет сомнений, что в выдвижении молодых на самостоятельную работу важную роль сыграла организация Экспериментального молодежного творческого объединения киностудии «Мосфильм». Здесь, в условиях независимости от обязательного выхода фильма на экран и соответствующей его оплаты кинопрокатом, открылись обширные возможности для эксперимента, риска запустить «необстрелянного» молодого кинематографиста на самостоятельную работу. Однако пришло уже время и подвести некоторые итоги, внимательно изучить, как складывается судьба прошедших испытание в объединении.

С одной стороны, очевидно, следует повысить требовательность и прямо говорить тому дебютанту, который не оправдал надежд, что на самостоятельную работу он претендовать не может. С другой стороны, помочь тем, кто справился с испытанием, но до сих пор не определился на той или иной студии и вынужден ждать, пока ему попадется в руки подходящий сценарий да освободится место в производственном плане... А годы идут, и можно позабыть все, чему научился.

●

Несколько слов о наших связях со зрителями, о пропагандистской и шефской работе. За пятилетие до 1976 года на наших народных фестивалях, творческих отчетах и встречах, на лек-

циях и концертах побывало около 20 миллионов человек. За истекшее пятилетие за счет расширения «географии», более активного вовлечения в эту работу творческих работников мы обслужили около 50 миллионов тружеников, практически во всех регионах страны.

Кинопропаганда, наши контакты со зрительской аудиторией — наиважнейший раздел деятельности союза. Мы обязаны ее расширять и совершенствовать не только для эстетического воспитания трудящихся и дальнейшего нарастания популярности кино, но и для того, чтобы использовать ее каналы и возможности в интересах расширения и углубления связей кинематографистов с народом, с массовым зрителем, с героями будущих фильмов.

Значительно возросли за истекшие годы международные связи союза. В отношениях с нашими коллегами и товарищами из братских стран мы стремимся всемерно укреплять содружество кинематографистов, объединенных общими социалистическими целями. Для того чтобы эти отношения становились все более глубокими, а наше сотрудничество все более действенным и плодотворным, мы на ежегодно проводимых совещаниях руководителей киносоюзов и совместных секретариатах обсуждаем не только текущие рабочие планы, но и наиболее актуальные проблемы развития социалистических кинематографий. Обмен идеями и опытом обогащает каждого из нас, помогает точнее определять планы сотрудничества, эффективнее работать в искусстве, активно объединять усилия кинематографистов разных стран в борьбе с идеологическим противником, в защите дела мира, справедливости и социального прогресса.

Свои связи с кинематографистами и ассоциациями кинематографистов развивающихся и капиталистических государств мы стремимся использовать для расширения круга друзей советского кино и нашей страны, углубляя дружеское отношение к нам у тех, кто дружит с нами, привлекая возможных союзников из числа колеблющихся, занимающих неопределенные, противоречивые позиции. Кинематографические связи, личные контакты, взаимный показ и обсуждение фильмов, творческие конференции и симпозиумы организовывались таким образом, чтобы советские кинематографисты могли реально помогать развитию искусства гуманистического направления, росту его влияния, упрочению позиций и активизации тех мастеров экрана, которые выступают борцами за мир, за международную разрядку, являются распространителями правды о советском образе жизни, о миролюбивой внутренней и внешней политике КПСС.

На путях нашей международной деятельности в нынешних условиях мы постоянно сталкиваемся с возросшими трудностями, вызванными осложнением международной обстановки. Однако ни разгул антисоветизма, ни инсинуации разного рода «голосов» и подголосков не приостановили и не могут приостановить наших творческих контактов и связей с зарубежными кинематографистами, ибо наиболее здравомыслящие из них — а их много — сами в этих контактах заинтересованы. Об этом говорят хотя бы обмены делегациями режиссеров и сценаристов с киноорганизациями США, симпозиумы с итальянскими и японскими кинематографистами, организация лекций наших деятелей кино в ряде зарубежных университетов. В этих встречах наши зарубежные коллеги видят возможность выразить свою волю к миру и сотрудничеству, свое несогласие, пусть пока и пассивное, с нереалистическим курсом своих правительств. Или вспомним прошлогодний показ советских фильмов в Пезаро. Более 70 советских фильмов демонстрировалось в рамках этого фестиваля, проведено три «круглых стола», выпущен двухтомник материалов о советском кино. Многие зарубежные киноведы назвали этот фестиваль «открытием нового киноконтинента».

Такого рода возможности мы должны и дальше использовать, проявляя в этом деле инициативу, активность, боевитость и настойчивость.

●

XXVI съезд партии вооружает нас идеями и опытом, имеющими поистине неоценимое и долговременное значение. От глубины постижения этих идей, этого опыта, от активности творческого поиска на путях, освещенных материалами съезда, зависят сегодняшний и завтрашний

день нашего искусства, его социальная роль, его место в обществе развитого социализма.

Кинематограф располагает огромными возможностями действенного участия в идейном, эстетическом и нравственном воспитании трудящихся, которое рассматривается партией как важная часть коммунистического строительства. Это высокая честь для каждого из нас — полнее использовать возможности кинематографа, отдавая свой труд и вдохновение, все лучшее, что есть в душе, дальнейшему развитию советской кинематографии, дальнейшему повышению ее роли в борьбе партии и народа за коммунизм.

Будем же достойны времени, в которое мы живем. Будем же достойны высоких задач, которые поставил перед нами XXVI съезд партии Ленина!

Прения по докладу Л. А. Кулиджанова

Е. С. Матвеев

Готовясь к съемкам фильма «Особо важное задание» и листая пожелтевшие от времени газетные подшивки конца 30-х годов, я неожиданно наткнулся на изложение выступлений А. П. Довженко и С. И. Юткевича по жгучим вопросам развития советского киноискусства. Признаюсь, мне захотелось однажды зачитать эти выступления с трибуны без каких-либо изменений. И лишь в конце назвать их авторов.

Может быть, кому-то покажется, что мы часто повторяем одни и те же истины. Но стоит посмотреть на этот факт с позиции более диалектичной, и тогда в давних выступлениях А. П. Довженко и С. И. Юткевича легко увидеть и проницательность художников, сумевших заглянуть в сегодняшний день, и понимание ими долговременности задач, стоящих перед киноискусством, которые невозможно решить кавалерийским наскоком — шашки наголо, с помощью усилий одного, даже очень талантливого поколения. Боюсь, что и наши некоторые выступления можно будет процитировать через десять-двадцать лет — соответствующие проблемы не будут еще решены искусством. Значит ли это, что нам поставят в вину бездействие, безынициативность в решении современной темы, в создании на экране действительно яркого образа современника, положительного героя? Думаю, нет, если мы будем жить в искусстве так же яростно и темпераментно, с такой же отдачей сердца и ума, как это делал Александр Петрович Довженко. Его обращение к актерам: возьмите самые чистые и звонкие краски, чтобы воссоздать на экране героическое время, — завет нам, сегодняшним. И даже завет будущим, кто придет нам на смену.

Сложность и долговременность такой задачи объясняется тем, что постижение современности и современника требует от художника, быть может, как никакая другая тема, проницательности ума, зоркости взгляда, особой искренности сердца. И добавлю — таланта быть первопроходцем, первооткрывателем — и нового содержания жизни, и перспективы ее развития, ростков нового в человеческом характере, и, конечно же, новых форм и средств киновыразительности. Кажется, простая истина. Но на поверку она оказывается самой сложной, требующей к себе особого внимания каждого поколения.

Сегодня такой простой истиной остается наше главное требование к искусству: открывать на экране современность и современника — в их бесконечном движении, развитии, изменении и обогащении. При этом подлинность открытия придет тогда, когда правда рассматриваемого явления предстанет в глубинных связях с народной жизнью, высшим выражением которой являются интересы и дела партии, ее забота о благе человека, о счастье и мире. Подлинный успех станет возможным, если будет горячо биться неравнодушное сердце художника-драматурга, режиссера, оператора... Но прежде всего — актера, ибо через актера,

и только через него, делаются достоянием зрителей идеи, чувства авторов картины.

Только нашей «сердечной недостаточностью» можно объяснить, что ежегодно в отчетах кинопроката значится длинный список фильмов, которые не собрали достойного количества зрителей. В списке за прошлый год, например, были фильмы, которые посетило всего 700 тысяч зрителей. Мизерная цифра — по масштабам нашей страны! Ясно, что за этим стоит брак в нашей работе — всех, кто был причастен к выпуску картины. Но вместе с тем не могу поверить, что в сценарии, который все-таки был принят, не было ничего, что бы могло позволить актеру, режиссеру подняться над материалом, обогатить его своим знанием жизни, творческим опытом.

Донатас Банионис на Всесоюзном кинофестивале в Вильнюсе справедливо ответил журналистам, что для него главная гарантия успеха в фильме — хороший режиссер, а не сценарий. Это не значит, что, говоря об этом, я оправдываю отсутствие добротных сценариев, призываю закрыть глаза на эту проблему. Нет, я хочу, чтобы мы реально оценивали свои возможности, смотрели правде в глаза: ежегодно мы должны снимать 150 фильмов, и вряд ли когда-нибудь у нас будет 150 шедевров. Шедевры, как мы все прекрасно понимаем, рождаются в кино даже не каждый год. Значит, надо делать все возможное, чтобы знак качества стоял на работе каждого — актера, режиссера, оператора, композитора, звукооператора, художника и даже осветителя. Высокое качество творческого труда должно быть присуще всем звеньям нашего коллективного сотворчества! Но прежде всего — работе актера, в которой фокусируются усилия съемочного коллектива.

Я благодарен судьбе, позволившей мне увидеть на кинофестивале в Вильнюсе сразу 25 картин. При нашей загрузке посмотреть подряд такое количество работ своих коллег вряд ли было бы возможным. Но ох какой же это нелегкий труд, должен вам сказать! Несмотря на то, что показывались лучшие наши картины. Вот когда сразу становятся видны и наши достоинства, и беды, и острота многих не решенных еще творческих проблем. Прежде всего — проблемы положительного героя, нашего современника, крупной и яркой личности, способной увлечь зрителей своим примером, активностью жизненной позиции. Проблема такого героя, на мой взгляд, имеет не только внутриполитическое значение в жизни нашей страны, но, я бы сказал, и международное, общечеловеческое. Могущество нашей Родины — гаранта мира на планете — находится в прямой зависимости от силы и красоты советского человека, от его вдохновенного труда, от его высочайших нравственных качеств, от его любящего сердца и от его смелого ума. Ведь в основе нашей победы над фашизмом была именно сила общества, сила советского характера, «тайна» души советского человека, судьба которого едина с судьбой Родины.

И закономерно, что именно к этому феномену приковано сегодня внимание мощного аппарата пропаганды наших идеологических противников, мечтающих идеологически разоружить, психологически обработать советского человека, посеять в нем сомнения, недоверие, увести его в мир своекорыстных страстей, политического скепсиса, дезориентировать, дезорганизовать.

Таким образом, проблема положительного героя в нашем киноискусстве — я хочу это подчеркнуть особо — носит сегодня не только эстетически-познавательный, но и прежде всего идеологический, политико-воспитательный характер. Вот почему такой общественный резонанс получил фильм молодого режиссера Павла Чухрая «Люди в океане». Вот почему столь привлекателен образ Рейна, капитана Госбезопасности, с душевным теплом и глубокой человечностью сыгранный молодым талантливым эстонским актером Тыну Карком в фильме «Лесные фиалки» К. Кийска. Это образ человека, который находится на острие борьбы с националистами, на острие борьбы за души людей, обманутых буржуазно-националистической пропагандой. Можно вспомнить в этом ряду и картину А. Алова и В. Наумова «Тегеран-43». Она несет в себе правду о том, что терроризм есть духовное детище империализма, фашизма.

К разряду политических фильмов я бы отнес и талантливую грузинскую картину Реваза Чхеидзе «Твой сын, земля» — киноповесть о секретаре райкома партии Георгии Торели. Пожалуй, именно в этой ленте ее авторам и актеру Тимуру Чхеидзе удалось подойти наиболее близко к воплощению на экране образа положительного героя — нашего современника. Хотя за последние годы здесь были такие обретения, как герои Веры Алентовой и Алексея Баталова в картине В. Меньшова «Москва слезам не верит», как следователь Сейфи Александра Калягина в азербайджанском фильме «Допрос», как глубокий в своей душевности и человечности образ журналистки Софико Чиаурели в «Несколько интервью по личным вопросам», как герой эпопеи «Вкус хлеба» Сечкин Сергея Шакурова, как образ самоотверженной Джамал Маи Аймедовой в фильме «Дерево Джамал». Можно привести еще ряд примеров, чтобы показать широту поисков нашего кинематографа в создании образов героев и прежде всего образа передового рабочего, поистине «государственно мыслящего и действующего человека». В данном случае я имею в виду Степчака, созданного не бог весть на какой сценарной основе Борисловом Брондуковым в картине Одесской студии «Крупный разговор». Именно актер, своим сердцем согревший эту роль, привлек внимание к фильму. Или возьмите образ председателя колхоза Фомы Лукаша в ленте В. Гурьянова «Тайное голосование». Михаил Кузнецов вложил огромную энергию в создание этого образа — и как художник, и как гражданин, хотя он тоже работал над драматургией не очень высокого качества. Хотелось бы назвать также начальника строительства Борисова из дилогии «Конец на переправе не меняют» Г. Егиазарова в исполнении Леонида Маркова.

И все же Георгий Торели — Тимур Чхеидзе в фильме «Твой сын, земля» выделяется среди современных киногероев. Прежде всего тем, что он действительно и сын родной земли, и сын своего времени. Он — личность. Для него государственные, народные интересы — это его личное, кровное. От этого и возникает удивительная гармония и привлекательная цельность натуры Торели. Он интеллигентен, высоко образован, вдумчив, уважителен к народным традициям. При этом он весь устремлен в завтра. Слово и дело его неразрывны. Наконец, он настоящий боец — непримиримый к недостаткам нашей жизни, неравнодушный к людской боли. И это не может не увлечь, не покорить зрителей. Он убеждает не словами

В кулуарах съезда. Г. Капралов, С. Шакуров, В. Артмане, С. Ростоцкий

(Георгий Торели вообще немногословен на экране), а поступками, действиями, которые отвечают сегодняшним требованиям, предъявляемым к образу руководителя.

Задача создания образа положительного героя требует от актера и самому быть личностью, быть настоящим художником-гражданином.

И тут, мне думается, у актерской комиссии Союза кинематографистов непочатый край работы. В ней важную роль призваны сыграть наши встречи со зрителями, творческие отчеты известных киноактеров, талантливой молодежи. Цифры говорят о массовости, о размахе такой работы Бюро пропаганды советского киноискусства. За этими цифрами стоит столь важная сторона нашей идеологической деятельности, как сближение искусства с жизнью. Такие мастера, как Баталов, Смирнова, Тихонов, Рыбников, Крючков, Санаев, Чурсина, Кадочников, Кузнецов, многие актеры национальных кинематографий несут зрителю горячее партийное слово. Они агитаторы, они пропагандисты!

Советский актер облечен высоким доверием говорить с экрана о самом существенном, о самом главном, что составляет наш советский образ жизни. Это обязывает нас осознать высоту своего общественного положения, понимать ту огромную ответственность, которая возложена на нас, выступающих перед миллионной аудиторией зрителей.

Уже 36 лет мы живем в мире без войны. Это великое счастье гарантировано могуществом нашей социалистической Родины. Гарантировано тем, что за годы Советской власти воспитан новый человек, патриот и интернационалист, готовый к подвигу, к героическим делам. И мы можем гордиться, что советское кино внесло в процесс воспитания этого могучего и прекрасного человека свой значительный вклад. Из жизни — на экран, с экрана — в жизнь. Такова диалектика взаимоотношений искусства с действительностью. Таков закон нашего творческого труда. Мы должны следовать ему в каждом фильме, в каждой актерской работе, понимая, что истинное искусство умножает духовную силу общества.

Т. В. Левчук,
первый секретарь правления Союза кинематографистов Украинской ССР

На своем историческом форуме — XXVI съезде КПСС, ставшем важнейшим событием 80-х годов XX столетия, партия доверила работникам искусств, в частности нашему творческому союзу, дело дальнейшей идейной закалки людей, воспитания молодежи, приобщения трудящихся к духовным сокровищам.

Украинская кинематография — неотъемлемая часть многонационального отряда мастеров кино Советского Союза. Воспитанные на высоких традициях социалистического реализма, советские художники постоянно чувствуют свою ответственность за осуществление поставленных партией задач, стремятся достичь в разработке важнейших проблем современности органического единства глубокой идейности и художественного совершенства.

«Верная ленинской культурной политике, — сказал на XXVI съезде товарищ Леонид Ильич Брежнев, — наша партия бережно и уважительно относится к художественной интеллигенции, ориентирует ее на решение высоких творческих задач. Это способствует дальнейшей консолидации творческих сил, подъему духовной жизни общества. И нет сомнения, что советские мастера культуры порадуют нас новыми художественными открытиями!»

В числе других важных задач советского киноискусства — разработка темы революционной романтики, создание ярких образов пламенных революционеров, а также незабываемых героев Великой Отечественной войны.

Глубочайший политический, нравственный смысл верности памяти героев Отечественной войны мы особенно остро осознали 9 мая этого года, когда в честь великой Победы нашей страны над германским фашизмом в Киеве открылся величественный мемориал — «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941—1945 годов».

Участие в торжествах Генерального секретаря нашей партии товарища Леонида Ильича Брежнева, его глубокая, яркая речь еще раз подчеркнули бессмертие великой темы народ-

ного подвига. Мы горды, что эта тема постоянно присутствует в творчестве украинских кинематографистов. Мы и впредь будем стремиться к ее глубокому, всестороннему художественному освоению.

Большое внимание уделяет киноискусство республики проблемам современности, воплощению образа героя наших дней, проникнутого пафосом созидания. Разработка современной темы органически связана с постановкой нравственных вопросов. При этом важно, как подчеркивалось на XXVI съезде партии, чтобы герои произведений не замыкались в кругу мелочных дел, а жили широкими интересами всей нашей страны.

Наша творческая практика показывает, что авторам удается глубже познавать жизнь тогда, когда они отталкиваются от конкретной реальной ситуации или личности. Нередко в таких случаях фильм обретает ту меру художественной правды, которая делает произведение социально, идейно значительным и актуальным. Украинские студии сегодня могут записать себе в актив положительные примеры творческого взаимодействия кинематографистов и трудовых коллективов. Так, на материале жизни и деятельности бригадира «Азовстальстроя», Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР М. Бодашевского одесскими кинематографистами создан упоминавшийся в выступлении Е. Матвеева фильм «Крупный разговор» с Б. Брондуковым в главной роли. Органическое слияние Б. Брондукова со своим героем, с трудовой атмосферой стройки привели актера к крупной творческой победе. И мы благодарны газете «Правда» за то, что она выступила в защиту этого фильма.

Режиссер-документалист В. Шкурин, дебютируя в игровом кино, создал фильм «Платон мне друг...», трансформируя в художественные образы трудовые будни строителей гигантского марганцевого комбината в Днепропетровской области.

Актуальным темам героической борьбы за хлеб, за сохранение окружающей среды посвящены фильмы «Жнецы» В. Денисенко, «Море» Л. Осыки. Проблема нравственной ответственности человека за порученное дело затрагивается в лентах К. Ершова, Н. Ильинского, С. Клименко и других.

Значительны достижения в решении современной темы документального и научно-популярного кино Украины. Фильмы «Командиры индустрии», «Слово о пятилетке», «Живой человек» (удостоенный второго приза на кино-

В кулуарах съезда. Т. Левчук, Г. Кохан

фестивале в Вильнюсе), «В. М. Глушков — кибернетик», «Партийный подход» и другие являются подлинной кинолетописью славных дел нашего народа.

Сегодня украинские документалисты развернули деятельную подготовку к созданию киноэпопеи «Ленинизм и XX век».

Сложность решения современной темы приносит, к сожалению, и наиболее ощутимые и горькие неудачи. Мы хорошо понимаем, что такие наши фильмы, как «Пробивной человек», «Скрытая доброта», «Белый танец», справедливо вызывают к себе остро критическое отношение. Думаю, что причина неудач связана прежде всего с неглубоким сценарным материалом, с примитивностью, надуманностью конфликтов, с однозначностью образов.

Как своего рода реакцию на «сценарный голод» следует рассматривать резкое увеличение числа экранизаций классических и современных литературных произведений — об этом обстоятельно говорилось в отчетном докладе. У нас на Украине этот процесс растет в геометрической прогрессии. «Овод» Н. Мащенко, «Лесная песня» Ю. Ильенко, «Черная курица, или Подземные жители» В. Греся, «Каштанка» и «Бирюк» Р. Балаяна, «Рассказы о любви» А. Войтецкого, «Вавилон-XX» И. Миколайчука... Я могу назвать еще не менее десяти других экранизаций, осуществленных на украинских киностудиях.

Увлечение экранизациями вполне понятно. Во-первых, оно связано с желанием режиссеров поработать с подпоценной литературной основой, где и сюжет выстроен профессионально, и скульптурно вылеплены образы, и диалог насыщен мыслью. Во-вторых, у режиссеров нового поколения появляется законное желание по-своему, в своей творческой манере «прочесть» классику.

Известно, что некоторые наши фильмы-экранизации вызвали к себе острый интерес. Это уже упоминавшиеся ленты И. Миколайчука, Ю. Ильенко, Н. Мащенко, Р. Балаяна. Неравнодушие критики и зрителя, на наш взгляд, — хорошая примета. Чем больше «за» и «против» выявит дискуссия, тем интереснее сможет дальше работать тот или иной режиссер.

Говоря об экранизациях, мне хотелось бы остановиться на фильме молодого режиссера Виктора Греся «Черная курица, или Подземные жители», удостоенном первой премии по разделу детских фильмов на кинофестивале в Вильнюсе. Вряд ли следует называть ленту В. Греся сказкой, вернее было бы определить ее как философскую притчу, обращенную как к юношеской, так и к взрослой аудитории. Эта картина — яркий пример цельности художественного решения произведения, поражающего изысканностью режиссерского мастерства. Все компоненты фильма — высокопрофессиональная работа операторов, художников, композитора, актеров — слились в единое гармоничное целое.

В последние годы на студиях Украины, как и на других студиях, широко выдвигалась молодежь. В Киеве и Одессе за последнее время состоялось более тридцати режиссерских дебютов, давших нашему искусству ряд хорошо зарекомендовавших себя режиссеров. Это Б. Балаян, М. Ильенко, Я. Лупий, С. Клименко, А. Бенкендорф, В. Новак и другие. Однако в значительном большинстве дебюты, к сожалению, оказались неполноценными. Нужно откровенно признать, что так называемый эксперимент поспешного массового выдвижения в режиссуру себя не оправдал. К дебюту кинорежиссера надо подходить очень ответственно, работа дебютанта требует постоянного творческого и административного, производственного контроля, заботливой помощи. Дебют надо подкреплять сильным сценарием, опытной съемочной группой. Дебютант особенно нуждается в максимально благоприятных условиях работы, чтобы он мог проявить себя творчески, выявить степень своей профессиональной подготовки.

Скоро мы будем отмечать славную дату в жизни трех братских народов — русского, украинского и белорусского (а с ними — и всех наших народов) — 1500-летие древнего и вечно молодого Киева. Уже сегодня на киностудиях республики идет деятельная подготовка к этой дате. В производстве находятся такие фильмы, как «Ярослав Мудрый», «Перевал», «Такая теплая, такая поздняя осень», и еще

много других. Мы думаем, что это хороший старт.

Украинские кинематографисты намечают сегодня реальные перспективы своего завтрашнего дня, стремятся силой таланта, преданностью интересам советского народа ответить на высокую оценку партией деятельности советских художников.

И. Е. Хейфиц,
первый секретарь правления Ленинградского отделения Союза кинематографистов

В каждой строке решений XXVI партийного съезда перед нами открывается дорога труда и мира, дорога в будущее. Она зовет нас к творчеству и славе, потому что нет почетнее и ответственнее миссии — быть в пути вместе с народом-строителем, быть его помощником и запевалой, в меру своих сил питать его мужество и надежду, вселять в него бодрость и веру, печалиться его печалями и радоваться его радостями.

Нет в нашей стране уголка, где бы не загорался по вечерам яркий луч в зале кинотеатра, клуба, избы и где бы, затаив дыхание, не вглядывались в прямоугольник экрана тысячи людей. И обязательно с предчувствием праздника, с желанием радоваться, смеяться, плакать, удивляться, жалеть. И после сеанса, добираясь домой, думать над увиденным, сверяя со своей жизнью, и находить, по словам Л. И. Брежнева, «созвучие собственным мыслям и переживаниям».

Да, это прекрасная, завидная миссия! Стоит ради нее отдавать советскому киноискусству свои силы, свою страсть и вдохновение.

Прошло пять лет после нашего прошлого съезда. Советское кино заметно повзрослело за эти годы, возмужало, набралось нового опыта, стало мудрее. Многие герои наших фильмов из плоских экранных фигур превратились в трехмерные и шагнули с экрана прямо в жизнь. Их имена знают и любят, как имена знакомых и друзей. Я не буду называть эти имена — их помнят все. Но были и такие, что промелькнули, как бледные тени, не оставив и следа в памяти зрителей. Их я тоже не стану называть, потому что все равно их никто не помнит.

Впрочем, таков опыт искусства: не все становится шедевром. Всегда был поток и были вершины, возвышающиеся над его гладью. У каждого фильма своя судьба. Она слагается из многих обстоятельств, не поддающихся предвидению. Можно учесть и сосчитать миллиарды кинопосещений, можно прогнозировать при помощи ЭВМ тиражи картин, можно узнать в рублях затраты и прибыль. Но нельзя с точностью определить самое важное — след, оставленный фильмом в душе человека. А ведь именно в том и заключается наша главная прибыль, наш духовный капитал — конечная цель нашего труда. Статистика показывает, что иногда серьезные произведения, ценные в идейном отношении, довольствуются в таблице зрительских интересов последними местами, находятся в числе аутсайдеров. Их опережают вещи помельче, малосодержательные и сомнительные по вкусу. Такая статистика огорчительна. Надо найти способ сомкнуть «ножницы», образующиеся между полнотой замысла и пустотой кассы. Глубокие по содержанию фильмы не должны нуждаться в снисхождении, которое мы иногда даже планируем, заранее признавая за ними право на скуку. У нас с вами есть все права, кроме права на скуку!

Мое поколение выросло под лозунгом: «Создадим фильмы, понятные миллионам!» Он был нацелен против «детской болезни» молодых мастеров, соблазнившихся возможностями монтажа и ракурса в ущерб доходчивости содержания. Это был лозунг в борьбе с формализмом. Сегодня миллионы, о которых идет речь, уже не те, что были в двадцатых и тридцатых годах. Сегодня это люди иной эстетической культуры, политического кругозора, иного духовного масштаба. Да и само слово «понятные» приобрело более широкое значение. Понятный — значит не просто популярный, значит, в конце концов, эмоциональный, способный потрясти. Вот последнего нам зачастую не хватает. Хотя кому, как не нам, известно, что ис-

кусство — всегда манифестация чувств, и путь к уму и сердцу человека оно прокладывает через эмоции, через чувства.

Поэтому в великом деле коммунистического воспитания партия отводит большую роль именно искусству, «которое обладает огромной силой эмоционального воздействия». Эти слова должны заставить нас задуматься над тем, что есть у нас еще фильмы, страдающие своеобразным авитаминозом, им недостает жизненных соков, искренней взволнованности, теплоты крови. Они не заставляют зрителя духовно резонировать, а ведь, как сказал поэт, «душа обязана трудиться...». Одна лишь злободневность, актуальность темы здесь не поможет.

Совсем недавно встретила меня на киностудии одна молодая актриса. В глазах смущение, даже растерянность. Рассказывает: вызвали меня на кинопробу, я давно не снималась, прибежала с радостью. Внимательно прочла сценарий. Ну, как, спрашивают, будешь играть? А я отвечаю — с удовольствием бы сыграла, да только играть здесь нечего. Ни роли нет, ни характера, ни сюжета. Ничего ты не понимаешь, возражают мне. Это же знаешь, какая вещь! Это же о мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства Нечерноземной зоны!..

Замечательный грузинский режиссер Лана Гогоберидзе так объяснила мне один из секретов художественности, талантливой притягательности грузинского кино. У нас на киностудии, сказала она, на всех собраниях, заседаниях, комиссиях тоже говорят о плане, сроках, экономии, графиках, но обязательно при этом слышишь слово — «художественно». Скажу откровенно — я этому позавидовал.

Существует данное Марксом определение образности, художественности как изображения человека и отдельных явлений «по законам красоты». Бывает, что мы думаем об этом определении только применительно к внешней красоте мира. Снять пейзаж на закате неизмеримо легче, чем познать сложную душу человека. Но заставить зрителя сопереживать может лучше всего герой — человек, его духовное величие.

«А если так, то что есть красота? И почему ее обожествляют люди? Сосуд она, в котором пустота, или огонь, мерцающий в сосуде?» Прекрасно сказано большим поэтом! Как еще не всегда хватает нам во многих красивых фильмах этого мерцающего огня! Может быть, не стоит делить фильмы на первую, вторую и третью категории, а ставить вопрос так: искусство это или суррогат искусства?

Часто слышишь разговоры о прозаичности тем, включенных в сценарные планы. А вот более сорока лет тому назад на «Ленфильме» был создан ставший затем классическим фильм «Встречный» Эрмлера и Юткевича. Казалось бы, какая неподдающаяся, будничная тема — встречный промфинплан. Где уж тут — «над вымыслом слезами обольюсь»... А ведь смогли подобрать тогда ключ, драматургический и режиссерский, чтобы вдохнуть живые чувства в эту тему. Да так, что и сегодня, столько лет спустя, я с волнением вспоминаю, как старый рабочий Бабченко шел через цех с лицом, залитым слезами, и нес рогожное знамя — знак своего позора! Дух времени витал над этим фильмом. И что важно: он не нуждался в снисхождении, не прятался за актуальностью темы, его смотрели миллионы. Причем снят был фильм в рекордные, неслыханно сжатые сроки. Потому что высокий замысел заставил биться горячее сердце режиссеров, вокруг картины возник особый микроклимат, особый энтузиазм всего съемочного коллектива.

В советском кино живут и развиваются традиции «Встречного». Но надо убрать от кинематографа холодные руки — руки «делателей» фильмов. С девизом «не боги горшки обжигают» они берутся за все, что лежит перед ними, берутся легко и беспечно, с равнодушием, без внутренней подготовки и душевной теплоты. Они делают дело в срок, набирают опытных актеров, монтируют, подкладывают, где надо, музыку... А правда — высокая и честная — остается где-то рядом. Чтобы выразить ее и вызвать ответное чувство, чтобы мерцал огонь в сосуде, требуется нечто большее, чем просто хорошо набитая рука.

Наши учителя и старые друзья — Эйзенштейн, Пудовкин, Эрмлер, Козинцев — тратили свои сердца щедро, не щадя себя. Козинцев

часто говорил: важно не только «что» и не только «как», а важно — «кто». Он имел в виду личность художника, его гражданское мужество, культуру, его вечную неуспокоенность, строгую требовательность к себе и к другим. Гуманистические идеалы, бессмертие подвига, жажда мира и святая ненависть к поработителям человека — это наша правда. Но все ли мы делаем для того, чтобы эта правда получила на экране подлинно художественное воплощение? Чтобы ремесленникам у нас было тесно, а талантам просторно? Думаю, что еще не все.

Можно экономить пленку, но душу экономить — это слишком расточительно.

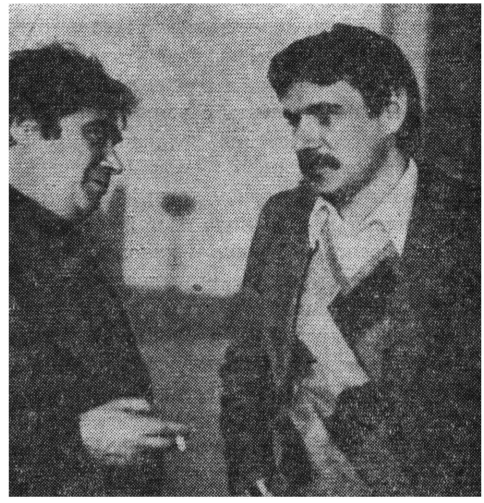
Есть в Ленинграде завод подъемно-транспортного оборудования. Как-то на встрече с рабочими после просмотра фильма в ответ на мое объяснение по поводу дефицита серебра, идущего на изготовление киноплепки, одна из работниц воскликнула: «А я бы, будь моя воля, серебро тратила только на те кинокартины, где дела и люди — серебряные и золотые! А на те, где люди бумажные, любовь бумажная, я бы не серебро давала, а алюминий. Он же из глины делается!»

В искусстве, как и в потоке жизни, нерасторжимо единство прошлого, настоящего и будущего. Лучшие наши произведения проникнуты этим единством, исторической памятью. Что же увидят наши внуки и правнуки в фильмотеках будущего? Космические корабли, умные станки-роботы, луч лазера — они увидят рождение коммунистической цивилизации. И возможно, что все эти машины вызовут у них умиление и улыбку, как вызывает ее у нас сегодня первый автомобиль. Но пусть они воочию увидят в фильмах прошлых лет лица и судьбы, борьбу и победу своих предков. Да, кино — это промышленность, плановое производство, это техника и технология. Но это и великое искусство XX века.

И пусть каждый из нас проникнется смыслом чеканных слов Маяковского: «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье!»

А. Д. Лизичев,
заместитель начальника Главного Политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота

С глубоким душевным волнением, огромным чувством патриотической гордости отметил советский народ тридцать шестую годовщину победы в Великой Отечественной войне. В день этого праздника состоялось торжественное от-



В кулуарах съезда.
А. Гельман,
П. Чухрай

крытие мемориального комплекса в городе-герое Киеве, на котором с яркой речью выступил товарищ Леонид Ильич Брежнев. Его речь имеет огромное политическое значение. Она привлекла внимание всей мировой общественности, придала нашему празднику особую торжественность. Это событие вместе с тем еще и еще раз напомнило о героизме и мужестве советских людей, внесших решающий вклад в разгром германского фашизма, призвало всех нас к постоянной и высокой бдительности.

Сыновья и внуки героев Великой Отечественной, которые сегодня находятся в рядах

защитников Родины, воспитываются и на славных героических традициях нашей армии и флота. Они хотят как можно больше знать о тех, кто сражался во имя их жизни, кто ковал победу над врагом. Хотят знать, о чем мечтали эти герои, где брали они богатырские силы, позволившие пройти сквозь грозы и лишения военных лет, сохранив прекрасные человеческие качества патриотов и интернационалистов. Они хотят глубже понять сущность социального двигателя невиданной стойкости народа в первые дни и месяцы войны, а затем и его победного шествия.

На эти и другие вопросы мы призваны ответить молодому поколению, которое не видело ни самой войны, ни даже трудностей послевоенного времени. Ответить с тем, чтобы молодежь была всегда верной традициям героев той суровой военной поры.

С трибуны съезда кинематографистов мы с признательностью говорим о достойном вкладе, который вносят работники киноискусства в дело героико-патриотического воспитания советских людей. Отрадно отметить, что киностудии страны активно и плодотворно работают над созданием произведений на военно-патриотическую тему. Бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, народа — воина и борца, народа-труженика, народа-освободителя, ведомого к победе ленинской партией, получает на экране все более глубокое и достоверное воплощение. Еще раз хотелось бы назвать здесь, как наиболее яркое произведение документальную двадцатисерийную киноэпопею «Великая Отечественная», завоевавшую признание и благодарность сотен миллионов советских и зарубежных зрителей, воинов нашей армии и флота.

Масштабный эпический взгляд советского кинематографа на историю Великой Отечественной войны сочетается с глубоким исследованием нравственных и социальных корней советского патриотизма.

Во всей духовной красоте предстает на нашем экране бессмертный образ советского воина-победителя: солдата, матроса, офицера, генерала, адмирала и маршала. Раскрываются социальные истоки его мужества, стойкости, его осознанной, убежденной готовности к подвигу, а если надо — и самопожертвованию во имя свободы и независимости социалистической Родины. Этот яркий и достоверный собирательный образ обладает огромной притягательной силой — силой нравственного примера.

Дело героико-патриотического воспитания — благородное, долговременное и поистине государственное дело. И мы надеемся, что впереди у нас — новые встречи с талантливыми кинопроизведениями о событиях гражданской и Великой Отечественной войн, что советское кино, обращаясь к страницам славной истории нашего народа и его Вооруженных Сил, будет раскрывать все новые и новые грани советского героического характера.

Наш кинозритель с интересом ждет новых, ярких, идейно и исторически выверенных кинолент о крупнейших событиях Великой Отечественной войны, важнейших ее операциях и битвах, о ее солдатах и полководцах, их типичных чертах. Фильмов, которые бы убедительно показали всему миру глубинные, классовые истоки нашей победы над фашизмом, давая тем, кто еще пытается фальсифицировать историю второй мировой войны, самую аргументированную отповедь — отповедь исторической правды.

Вряд ли кого-либо сегодня надо убеждать, что постоянного и самого пристального внимания мастеров советского кино заслуживают жизнь современной армии и современного флота, их строгие, суровые и отнюдь не простые будни. Киностудии страны все чаще обращаются к современной военной теме. За последние годы созданы фильмы, глубоко и вдумчиво воссоздающие на экране различные явления нынешней армейской и флотской действительности, достоверно раскрывающие типический образ человека в погонах. Это такие картины, как «Строгая мужская жизнь», «В зоне особого внимания», «Весенний призыв», «Люди в океане», «Крик гагары», «Жизнь моя — армия» и ряд других. Удачу фильмов предопределило, на наш взгляд, не только в целом высокое профессиональное мастерство авторов, но и творческий подход к изображению реальных героев и их проблем.

К сожалению, думается, именно такого подхода к жизненному материалу недостает некоторым фильмам о вооруженных силах современности. Механически перенося давно знакомые зрителю проблемы и конфликты минувших дней на явления нынешние, создатели подобных фильмов идут порой по пути упрощения действительности. А упрощенность и повторение уже открытого и освоенного, как известно, не могут не обернуться в искусстве неудачей.

Жизнь современной армии и флота, ее проблематика не стоят на месте. Сейчас во многом меняется сама специфика воинского труда. Да, боевая учеба войск и сил флота все так же требует солдатского и матросского пота. Тяжело в учении — легко в бою — этот суворовский принцип верен и неизменен. Но сам характер трудностей, их причины — иные. Не только, если можно так сказать, «маршевопоходные». Воинский труд требует непрестанного напряжения мысли, отточенной быстроты реакции, небывало высокого чувства ответственности, которая ложится на плечи буквально каждого бойца. Дело в том, что на вооружении войск сейчас уже не просто оружие, а целые системы оружия, и обслуживаются они коллективно. Потому что боевая задача, которую воин выполняет, — непременное звено общей боевой задачи. И успех ее в полной мере зависит от каждого в отдельности.

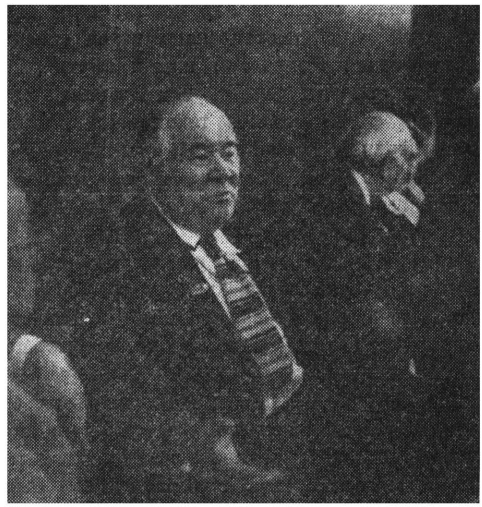
Сегодня в армии и на флоте неизмеримо возросла роль оперативного руководства войсками и силами флота. Значительно изменились ритм боевой учебы, ее содержание. Иными, более богатыми и разнообразными стали как в духовном, так и в психологическом плане отношения между людьми.

Мы просим показать на экране жизнь и судьбы людей Советских Вооруженных Сил, их сложный, полный романтики и мужества труд, как говорится, в полный рост. Особенно это важно для нашей молодежи, которая завтра вольется в армейские и флотские ряды.

Тем, кто обращается к теме современной армии и флота, мы оказывали и будем оказывать впредь нашу всестороннюю помощь. Здесь есть огромные и пока еще мало используемые возможности для исследования, для приложения творческих сил, для создания новых, глубоко современных картин.

Мы убеждены, что участие художественного кинематографа в деле героико-патриотического воспитания советских людей, воинов Вооруженных Сил — не только его право, но и долг, святая гражданская обязанность.

По вине американских империалистов, кру-



В перерыве между заседаниями.
Б. Андреев

то повернувших с пути разрядки на путь военных авантюр и агрессии, а также тесно смыкающихся с ними пекинских гегемонистов, сегодняшняя международная обстановка серьезно осложнилась. Мировая атмосфера начала восьмидесятых годов все ощутимее пахнет порохом.

И мы хорошо знаем, какая высокая историческая ответственность за защиту дела мира и социализма лежит на советском народе, его воине. Мы — сторонники мира, и с того часа, как отгремели последние залпы Великой Отечественной, боролись и боремся за мир. Но мы

никогда не были и не будем пацифистами. Неуклонно следуя ленинскому завету быть всегда начеку, всемерно укреплять обороноспособность нашей Родины, наша партия и государство ни на один день не упускают из поля зрения вопросов укрепления оборонного могущества страны. Наши Вооруженные Силы оснащены первоклассным оружием и военной техникой. Наши воины плечом к плечу с братьями по оружию, воинами стран-участниц Варшавского договора надежно стоят на страже исторических завоеваний социализма. Они напряженно трудятся над выполнением ответственных задач, поставленных перед войсками Центральным Комитетом нашей партии, министром обороны СССР. Представляя собой прочный сплав высокой технической оснащенности, воинского мастерства и несокрушимого морального духа советских воинов, наши Вооруженные Силы готовы и способны дать отпор любому агрессору.

Ярко и убедительно рассказать об этом средствами кино — раскрыть современный облик нашей армии, ее кровное, неразрывное единство с народом — задача большой общественной значимости.

Велика убеждающая и воспитательная сила киноискусства, в том числе фильмов на военную тему. Работы авторов, верных этой теме, как указывал Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС, учат любви к Родине, стойкости в испытаниях. И мы глубоко уверены, что активное, деловое обсуждение творческих задач, поставленных перед художниками кино XXVI съездом нашей партии, принесет советскому кинозрителю новые талантливые произведения, достойные нашего великого народа и его славных Вооруженных Сил.

Л. М. Гурченко

То, что мне представилась возможность сказать с высокой трибуны съезда о наших актерских делах — это почетно, но и чрезвычайно ответственно, потому что мне придется говорить как бы от лица каждого из сотен и сотен нашего актерского братства. А каждый артист индивидуален, со своей дорогой в искусстве, со своей мерой таланта и способностей, со своим личным суждением о сегодняшнем дне...

Итак, наша кинематографическая пятилетка. Пятилетка, план, актер... Актер и план... Как непривычно звучат эти слова рядом! Недавно я внимательно прочла постановление коллегии — о плане основных мероприятий Госкино СССР на 1981—1982 годы. В нем особое внимание обращается и на современное тиражирование фильмов, и на производство документальных и научно-популярных картин, и на сокращение численности работников съемочных групп, и на условия оплаты труда режиссеров по монтажу художественных фильмов, и на многое, многое другое. И во всем этом обширном кинематографическом документе нет ни одного пункта, связанного со словом «актер». Случайно ли это? Наверное, не случайно.

В кино профессия актера единственная, которая не планируется. Актер не знает своего творческого расписания на будущее. Значит, нужно постоянно находиться в боевой актерской форме, быть готовым к экстремальным ситуациям, чтобы не растеряться, если пожалует господин Случай. Значит, надо научиться терпеть, ждать своего часа и не падать духом.

Эти пять лет на страницах ведущих газет велась полемика по актерской проблеме. В одних статьях резко критиковали актеров за всеядность. В других — призывали работать только у хороших режиссеров. Но... «хороший режиссер» — дефицитная профессия. И если ты за пять лет попал однажды к хорошему режиссеру, считай, что ты свою пятилетку выполнил! Некоторые журналисты на страницах газет вели полемику между собой и ниспровергали те идеи и позиции, которые выдвигали их коллеги. А самые добрые критики вводили нас в атмосферу тех времен, когда театр был храмом и начинался с вешалки, где актеры чинно снимали калоши, боты, собольи шубы и затем без суеты неистово служили искусству. Нам ставили в пример этих великих людей...

Но, ей-богу, как бы хотелось тоже так слу-

жить!.. Однако мы живем и работаем совсем в другое время. Мы — другие. Мы выросли в иную эпоху, сформировались на «Чапаеве» и молодогвардейцах. И тоже служим искусству, может быть, еще неистовее. Посмотрите, как все изменилось вокруг. Да, калош и бот уже давно нет, не говоря о собольих шубах. Это для нас атрибуты прошедшего времени. Сегодня у нас с самого утра идет бурная жизнь. Без мамок и нянек нужо быстро накормить семью, отправить детей в школу и в это время — самое главное! — не расплескать, пронести ту внутреннюю атмосферу, ту жизнь, которую готовишь для роли. И, счастливый, бежишь, летишь на студию, на любимую работу... А еще звонили с телевидения, и думаешь: «Ага, я нужен, меня ждут — значит, я живу!» И бежишь, бежишь...

Если бы артиста начала века перенести в наше бурное сегодня, я думаю, что он не выдержал бы, растерялся, посмотрел бы на нас внимательно и сказал: «Да, вот это артисты!»

Что же нам делать? Меньше сниматься? А на чем же учиться не делать ошибок — ведь на ошибках учатся. А как же быть с лозунгом «Кто не работает, тот не ест»? Ведь актеры — отцы и матери семейств. Об этом в прессе как-то замалчивают. А то и называют стремление сниматься погоней «за длинным рублем». Это не так! В каждом конкретном случае свои причины жажды работать. Да и зачем же артисту в расцвете сил пережидать, выгадывать, ждать, когда пройдут годы, когда критика и режиссура перестанут держать его в центре внимания? Искусству актера нужен опыт. А опыт накапливается в результате количества, переходящего в качество. Как интересно работают из роли в роль Юрий Богатырев, Сергей Шакуров, Елена Соловей, Олег Янковский. В 1977 году я снималась с Олегом Янковским — умным, талантливым и красивым артистом — в фильме «Обратная связь». Он отлично сыграл роль. А через некоторое время — очень активно снимаясь! — он соединил свои актерские качества с художественным опытом, с острым ощущением времени. Янковский стал подлинно современным актером-мастером, каждая новая роль которого никого не оставляет равнодушным.

Почему в 30-е годы из фильма в фильм снимались одни и те же два десятка актеров? А как их ждали! На них шел зритель с надеждой и радостью. И какие были восторженные статьи! Даже критики были влюблены в своих кумиров. А если бы актеры 30-х годов, боясь оступиться, снимались бы редко, могли бы мы сейчас, изучая историю советского кино, говорить об эпохе Николая Крючкова, Любови Орловой, Тамары Макаровой, Марины Ладыниной, Игоря Ильинского, Анатолия Кторова, Фаины Раневской? Последние несколько десятилетий кинематограф не предоставил на экране роли Ф. Раневской. Ушла от нас великая радость общения с уникальным талантом. Искусство кино обеднело от этого, и судим мы о киноактрисе Фаине Раневской именно по тем годам, когда она снималась интенсивно — в больших и малых ролях. Тогда они считались большими и малыми. Теперь же для нас все ее роли — и малые, и большие — грандиозны.

Великим достижением нашей социалистической системы является всеобщее равенство. Но на талант это равенство не распространяется. Говорят: «Незаменимых людей нет». Но талант заменить нельзя.

В нашей профессии всех уравнять невозможно. И тут неизбежны обиды, претензии, зависть, всякие негативные вещи. Ну, что же делать, если все равны, как на подбор, но... с ними дядька Черномор. Вот он, Черномор-то, и снимается. Черномор — образ, его сразу видишь. А тридцать витязей хоть и прекрасных, но все равны, как на подбор, бери любого в картину — открытия не произойдет.

Когда решается вопрос: быть или не быть в искусстве, следует, наверное, проявить жестокость в самом начале; чтобы не было людей, озлобленных своей же беспомощностью и неудачами, потому что настоящий талант найдет свою дорогу, не пропадет и не зачахнет.

Почему получается так, что из пятнадцати человек актерского курса, выпускаемого ВГИКом, снимаются в кино двое-трое? Как отвести от неминуемой драмы остальные две-

надцать судеб? А что, если на курс принимать не пятнадцать человек, а пять или шесть? Но готовить их в кинематографическую жизнь, что называется, «поштучно», индивидуально. Ту энергию, время и знания, которые педагоги распределяют на пятнадцать человек, сосредоточить на пятерых. Актер должен быть как дорогая вещь ручной работы. Талант — это государственное достояние. Нельзя допускать, чтобы талант был в простое, ибо он призван служить народу.

Что отличает талантливого современного актера? Палитра. В интонации у хорошего профессионала — если перейти на язык музыки — слышится обычное мажорное звучание — простой классический аккорд. Но вот, кажется, тот же аккорд прозвучал у актера талантливого — и сразу все замерли и повернули головы, потому что вместо традиционной терции появилось другое созвучие, прибавились секунда и кварта, и в аккорд вместился весь сегодняшний день — с его насыщенностью событиями, с его тревогой, болью и радостями. Брать такие аккорды могут только талантливые люди. Они первые чувствуют новый ритм жизни. Они первые отметают вчерашнюю бытовую правденку и фальшь. Они заставляют думать зрителя и переосмысливать свою жизнь.

Сегодня необходимо быстрее осваивать новое, чтобы идти дальше. Искусство передовое лишь тогда, когда шагает в авангарде своего времени. Только с этой позиции надо развивать свою гражданскую, а следовательно, творческую смелость. Если бы в свое время кинематографисты оробели перед сложностью конфликтов, перед катаклизмами времени, то мы бы не получили «Чапаева», «Максима», «Твоего современника», «Андрея Рублева», «Калины красной», «Премии».

В наших лучших фильмах запечатлена жизнь страны в исторических пятилетках. В списке ролей наших лучших актеров — образы советского человека, строителя первого в мире социалистического государства. Советский актер — и у себя в стране, и за рубежом — несет важную миссию. Он аккумулирует в себе самые прекрасные черты советского человека: благородство, энтузиазм, широту и щедрость души, веру в людей, бесконечную любовь к Родине. И Родина может гордиться мощной когортой советских актеров. Я хочу назвать имена моих коллег, которые славят советское кино: Иннокентий Смоктуновский, Михаил Ульянов, Евгений Матвеев, Алексей Баталов, Евгений Леонов, Нонна Мордюкова, Инна Чурикова, Наталья Гундарева, Станислав Любшин, Олег Табаков, Николай Рыбников, Алла Демидова, Ия Саввина, Леонид Куравлев, Суйменкул Чокморов, Софико Чиаурели, Алиса Фрейндлих, Сергей Шакуров, Маргарита Терехова, Ирина Купченко, Зинаида Кириенко, Галина Польских, Елена Соловей, Марина Неёлова, Александр Калягин, Олег Янковский, Юрий Богатырев, Никита Михалков.

Иногда через прессу знакомишься с людьми, чьи мысли заставляют волноваться, потому что в них слышишь родственное, свое. Вот монолог мудрого человека, рабочего по профессии — вы поймете, почему я хочу закончить свое выступление его словами:

«Поймите меня правильно, я очень спешу. Как нормальный, со здоровой психикой человек я не боюсь атомной катастрофы и прочих ужасов. Я понимаю, что, несмотря на усилия людей доброй воли, все может случиться. Но ведь оттого, что каждый человек знает неизбежность смерти, он не становится неизлечимым неврастеником. Я тороплюсь не от страха. Я хочу просто успеть как можно больше. Чтобы вокруг было больше порядка, хочу все, до чего дойдут руки, довести до ума. Не знаю, как это сделать в масштабе страны. Но знаю, что как человек и коммунист могу многое изменить вокруг себя, начиная со своего рабочего места. Кино так сильно и мощно действует на людей. В моей жизни оно много значит. В определенном смысле я такой, как есть, благодаря кино».

Е. Д. Сурков

Вероятно, нужно какое-то время, чтобы освободиться от магии воздействия того стремительного, мощного спонтанного монолога, ко-

торый сейчас обрушился на нас так талантливо и так ярко. Да, действительно, талантливый человек талантлив во всем. Это показала сегодня Гурченко.

Но к делу. Я хочу привлечь ваше внимание к вопросу, который остро волнует меня как редактора и как критика. Однако для того, чтобы то главное, ради чего я позволил себе подняться на эту трибуну, прозвучало не риторически, не декларативно, я должен вернуться назад.

Не по книгам, а по собственному опыту я помню те времена, когда в рапповской критике господствовали люди, главной задачей которых было искать и находить идейную крамолу в любом произведении (кроме произведений, написанных рапповцами). Сейчас страшно и дико вспоминать, но крамола «обнаруживалась» рапповцами как раз у самых больших и талантливых писателей эпохи — у Леонова, Федина, Ивана Катаева, Маяковского, Всеволода Иванова, Есенина, Станиславского.

Не только по книгам, а и по личному опыту я помню годы, когда были сделаны первые попытки сформулировать теорию социалистического реализма. Это была принципиально новая ступень в развитии нашей критической мысли, в главном — высокопродуктивная. Но и тогда весьма активны были теоретики, которые стремились в предельно жестких формулировках определить, что должен и чего не может, не должен «позволять себе» социалистический реализм. Причем фатально оказывалось, что «может» он очень немного, а «не может» почти все из того, что как раз и свойственно искусству. Так, согласно мудрствованиям таких теоретиков, социалистический реализм «не мог» углубляться в личный внутренний мир героев, а должен был показывать их только в социальной практике; не мог социалистический реализм позволить себе и многообразие стилевых исканий: раз метод нашего искусства един, то единым должен быть и его стиль, рассуждали такие критики. Они так и говорили: единому методу социалистического реализма должен соответствовать единый стиль социалистического реализма. И снова в их писаниях были заподозрены многие выдающиеся произведения нашего искусства — в кино, театре, литературе, живописи.

Конечно, трудную историю развития нашей критической мысли только наши идейные противники могут свести к истории ее ошибок. Нет, накапливание продуктивных формул, открытие объективных закономерностей в развитии искусства в эпоху социалистической ре-

В зале заседаний. А. Миндадзе, В. Абдрашитов, О. Янковский, во втором ряду — С. Любшин

волюции и социалистического строительства шли на всех этапах развития литературной теории и критики. Я хочу подчеркнуть другое: какой огромный путь прошла наша критика и как разительно отличается ее нынешний день от дней вчерашних. Даже не от тех дней, которые я здесь вспомнил, а и от совсем недавнего времени.

Сознание огромной высоты, на которую подняла критику партия, огромных просторов, которые она перед нею открыла для поиска, для смелого углубления в живую плоть искусства, и составляет то главное, о чем я думаю сейчас, когда стремлюсь точнее осознать место критики в современном кинопроцессе.

Никогда советские критики не находились в более благоприятных условиях; сейчас нам в полном смысле этого слова все дано, чтобы мы могли раздумчиво и веско выносить наши профессиональные суждения, работать, не маневрируя и не лукавя, а строго следуя той концепции развития киноискусства в годы зрелого социализма, которая с такой полнотой и определенностью разработана в решениях XXVI съезда партии, в глубоких и богатых творческими идеями трудах Леонида Ильича Брежнева.

Началом новой эры, новой полосы в развитии нашей критики надо считать XXIV съезд КПСС, когда Леонид Ильич, с удивительной глубиной охарактеризовав наш художественный опыт тех лет, богатый и разносторонний, но отмеченный определенными перекосами и ошибками, сказал: «...успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Этот фундаментального значения тезис Леонида Ильича был развернут потом во всем нам памятном Постановлении Центрального Комитета партии «О литературно-художественной критике». К этому постановлению вот уже без малого десять лет мы обращаемся во всех наших раздумьях «о времени и о себе», во всех своих поисках и сомнениях. На этой платформе, на этой основе мы работаем, находя все более емкие, все более точные, более прямые формы взаимодействия с творческим поиском режиссеров, сценаристов, актеров, с широкой нашей читательской аудиторией.

Что характерно для развития критики сейчас? Я думаю, стремление соединить идейную принципиальность, взыскательность с умением проникнуть в художественный процесс, так сказать, на молекулярном уровне, найти изнутри те сочленения, сопряжения, стилевые и жанровые новообразования, стыки, на которых возникает то особое, новое, чем сильно и интересно наше искусство, чем отличаются друг от друга художники, обеспечивающие своим трудом идейно-политическое единство нашего экрана. Все возрастающее умение увидеть каждое явление искусства в его специфике (и обязательно — распознать полуфабрикат, лишь мимикрирующий «под искусство»), в его сложной и каждый раз по-своему формируемой сопряженности с многослойными процессами нашей реальности, разнонаправленными процессами развития не только внутри страны, но и во всем мире.

Конечно, я говорю не о повседневной практике, где еще так много случайного, много поверхностной и оттого особенно размашистой отсебятины, уступок плохому вкусу и сиюминутной конъюнктурщине. Я говорю об основной тенденции, о той ведущей устремленности критической мысли, которая привела ее к некоторым новым и важным рубежам, к несомненному возрастанию творческого авторитета критики — и в обществе, и среди кинематографистов.

Волнующее и многозначащее подтверждение такого возрастания общественного и творческого авторитета критики можно видеть и в награждении «за заслуги в развитии кинематографии» журнала «Искусство кино» орденом Трудового Красного Знамени, столь нас всех взволновавшее и воодушевившее.

Мне хотелось бы в этой связи особо отметить еще и то, что можно определить как возрастание в критике личностного начала. В луч-

ших статьях и книгах последних лет все отчетливее приобретает значение, вес, признание то самое личностное начало, которое так важно в искусстве актера и режиссера, драматурга и оператора. Критик-комментатор, критик, который только формулирует некую, как бы вне его собственной личности сложившуюся точку зрения, не имеет сейчас успеха. Я как редактор могу засвидетельствовать, что читатель ищет статей, отмеченных печатью индивидуальности именно этого автора. Ему интересно, что думает об искусстве тот или иной известный ему критик, не вообще оценка фильма, а оценка, помеченная «именной печатью» того критика, за работой которого он, читатель, следит. Я знаю: теперь все чаще ищут не просто рецензию на фильм, а размышления о фильме критика, способного обогатить зрительское восприятие, размышления, которые вносили бы в зрительское восприятие нечто новое, обогащающее его идеями, до коих зритель в одиночку бы не поднялся.

Тем более важно, чтобы развитие критики личностной, активно стремящейся внести в обсуждение явлений искусства свой собственный эстетический опыт, свои гражданski активные, страстные размышления о мире и человеке, об искусстве, не сопровождалось тем, что можно назвать «детской болезнью» высокомерия, «детской болезнью» снобизма — болезнью, по многим изначальным симптомам детской, но особенно опасной во взрослом возрасте.

Болезнь снобизма, болезнь критического высокомерия, когда «я» критика начинает функционировать как бы в вакууме, становясь глухим к эстетическому опыту зрителя, к тому, что думают об искусстве не отдельные «избранники», а миллионы, по моему разумению, меньше всего отвечает сейчас внутренним потребностям развития критики, нового, обогащенного и глубоко действенного, творческого взаимодействия ее с искусством. Ибо что может быть смешнее, нелепее критика, считающего, что ему не обязательно соотносить свои суждения с опытом жизни народа, с теми переживаниями и оценками, которые возникают в связи с появлением того или иного нового фильма в огромной зрительской аудитории. Рассчитывать быть услышанным в такой аудитории может только критик, который понимает, чем живут те, кто составляет ее, эту аудиторию, чего они ищут на экране и какими социальными и эстетическими экспектациями — часто неосознанно — руководствуются. Только такой критик, изнутри понимающий зрителя (чита-

В зале заседаний. В. Санаев, Л. Смирнова, Н. Крючков

теля), может надеяться на успех в своей борьбе за воспитание его вкусов, за повышение его требовательности к экрану, за его умение отличать искусство от неискусства, фабрикат — от уникального феномена. А затем и возбудить в широкой аудитории желание искать на экране не развлечение, а художника, не зрелище, а искусство. Критик не может не видеть, что сейчас, по мере роста и дифференциации — по вкусам и интересам — кино-аудиторий, пути к зрителю все чаще прорывают произведения непростые, богатые мыслью, новыми художественными открытиями. В том числе и такие произведения, которые не всегда сразу находят своего зрителя, но которые, найдя его, находят его надолго. Однако верно, социально ориентированно понять и стимулировать этот процесс может не критик-сноб, а критик-гражданин, идущий к фильму из жизни, из постигнутых на большой глубине ее перспектив и закономерностей.

Критик, больной болезнью снобизма, не поймет и того, что сейчас так важно понять нам всем, художникам и теоретикам в равной степени, — меру соотнесения и нашего искусства, и наших писаний об искусстве с теми глобальными процессами, которые происходят и внутри страны, и во всем мире.

Да, мы вправе констатировать, что наше искусство — это искусство действенное и активное. Что оно стоит на передовых позициях в борьбе за наши коммунистические идеалы, за передовую, подлинно гражданскую мораль и этику, за победу добра над злом, прогресса над косностью, честности над себялюбием, принципиальности над приспособлением к обстоятельствам. Но мы не можем не говорить и о том, как много режиссеров, сценаристов, актеров еще живут своим маленьким, герметически замкнутым мирком, чувствуют себя привольно и уютно в сфере копеечных, карликовых страстишек, по-мещански понятых бытовых проблемочек. Таким, по сути, все равно, что снимать и в чем сниматься. Их эстетическая требовательность приглушена, вкус атрофирован, мысль инертна и безразлична. И как вяло, как непоследовательно боремся мы, критики, с таким «искусством», какие опасные уступки делаем ему своим молчанием, равнодушным и опять же по-снобистски высокомерным.

Удивительно просто и удивительно мудро сказал Леонид Ильич об эстетическом кредо советского зрителя. Зрители радуются тем произведениям искусства, в которых «находят созвучие собственным мыслям и переживаниям», произведениям, которые «заставляют задумываться о настоящем и будущем». А как емко и образно, как сильно сказал Леонид Ильич о задаче художника — «раскрывать человеческие отношения в производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете». На нашей неспокойной планете! Вдумаемся в глубочайшее методологическое значение этой рекомендации, в огромную правду — о нашем времени и о нашем человеке, — заключенную в ней. Да, такова реальность мира, в котором мы живем. Эта реальность вторгается в бытие каждого из нас, независимо от профессии, культурного уровня, возраста. И, конечно же, независимо от того, пишу ли я критическую статью или стою у кинокамеры. Реальность большого мира стучится к нам выстрелами фашиствующих террористов, воинственными, скандально-амбициозными речами и безответственными выпадами некоторых, увы, высокоответственных политиков из Белого дома, наглой агрессивностью сионистов, антисоветской истерикой Дэн Сяопина, преступлениями расистов США или Претории, кровавым террором против собственных народов Пиночета и сальвадорской хунты. Эта реальность большого мира стучится в наши двери и все слышнее, все настоятельнее взывает к нашей бдительности по мере того, как классовая природа буржуазии, ее античеловеческая, ее звериная сущность обнаруживает себя — от страха перед ростом национально-освободительных движений, перед укреплением лагеря социализма, перед возрастающим влиянием ленинской политики мира на миллионы и миллионы — все более открыто и все более опасно. Кто же из нас — режиссеров, сценаристов, критиков — захочет прожить свою жизнь в искусстве мимо этой реальности, не соотнося свою творческую

жизнь, те маршруты, которые он собирается проложить на экране или в журналистике, с нашими общими маршрутами через время, через историю?! Да, с нас спросится и уже спрашивается за то, что мы сделали и делаем для того, чтобы наступление врагов разрядки было отбито, как были отбиты все предыдущие, чтобы мы победили в той идейной и политической схватке, которую навязали нам американские империалисты и китайские гегемонисты, чтобы в ходе справедливой идейной и политической борьбы с реакцией мы до конца обнажили подлую, античеловеческую сущность людей, которые, подобно той фурии с лицом миловидной буржуазки средней руки, что сидит сейчас на Даунинг-стрит, пользуются властью отправлять на смерть — одного за другим — самых светлых и самых честных ребят ирландского народа. Вдумайтесь только в один этот факт и представьте себе, какой болью и какой яростью возгорелась бы перед лицом этого многожды, методично и поистине дьявольски хладнокровно повторенного преступления взыскующая совесть Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Золя, Роллана. Вдумайтесь и представьте себе психологический облик женщины — наверное, тоже чьей-то матери и дочери, — которая может спокойно ж д а т ь, пока они наконец умрут, эти ирландские парни, уснут в последней голодной истоме на своей тюремной койке. Мы можем, конечно, не писать об этом статей и не снимать фильмов. Но мы не можем не думать о том, что вторгается в душевный мир современника, когда он читает, к примеру, о трагедии Ольстера или о взрыве, который прозвучал на Болонском вокзале, когда он, наш современник, душой с патриотами Никарагуа.

Возможно, кто-то из вас думает сейчас: риторика! Но если это и риторика, то риторика эта прямо обращена к вам, мои друзья, к нашему повседневному творческому бытию, к творческой судьбе каждого из нас.

Говоря все это, я говорю не о тематике наших статей и фильмов, а прежде всего о внутреннем мире критика и художника, которые сегодня должны, просто не могут не вобрать в себя тот большой мир, где движутся многотысячные колонны людей, требующие остановить гонку вооружений, и где обезумевшие хейги готовят самое чудовищное преступление, какое когда-либо грозило человечеству. Нет, я не забываю ни об уникальности индивидуального человеческого опыта, который исследует художник, ни о неповторимости личности, которая раскрывается в любом художественном произведении или в статье. Ни об особом творческом маршруте, которым идет каждый настоящий художник, и вправе имеющий право ставить то, что ему лично близко и свойственно, так же как и критик, который ведь тоже — если он не безличный комментатор просмотренных фильмов — пишет о том, что выражает его личностный мир, что близко именно ему, что корреспондирует его годами выработанным, выстраданным мыслям об искусстве и жизни.

Повторяю: я говорю сейчас не столько о тематике наших фильмов и статей, сколько о расширении нашего внутреннего опыта через богатство и сложность тех сопряжений, которые мы должны искать и раскрывать и в наших фильмах, и в наших статьях, чтобы они так или иначе, но выходили на простор больших, сложных процессов современности.

И, конечно, я думаю при этом о фильмах, непосредственно развернутых в неспокойный, наполненный противоречиями мир нашей планеты. Тут, слава богу, есть о чем говорить, о чем думать и чему радоваться.

Вот «Тегеран-43» — я видел эту картину еще в первой сборке. Решенная в приемах политического детектива, она на самом деле в лучших своих достижениях расширяет, перекрывает это узкое жанровое определение. О ней можно и нужно спорить — такой спор будет нам только полезен, но то, что картина ставит, может быть, впервые в нашем искусстве с такой силой вопрос о политическом терроризме, как о системе идей, как о системе мощных политических институтов, упорно осуществляющих наступление на высшие ценности человечества, причем раскрывает это содержание в форме очень доступной, способной взволновать огромную зрительскую аудиторию, это, по-моему, для каждого непредвзятого зрителя фильма окажется главным.

Или картины Жалакявичуса «Кентавры» и «Это сладкое слово — свобода!». В них бьется глубокая и сложная мысль художника, по-настоящему и страстно взволнованного теми процессами, которые происходят сейчас не только на «пылающем континенте», а и всюду, где идет национально-освободительная борьба с империализмом и колониализмом, где сладкое слово Свобода стало паролем и программой для пробудившихся народных масс — не для группок самоотверженных интеллигентов-демократов, а для н а р о д а.

Скажу и о том, чего мне не хватает в картинах Жалакявичуса: раскрытия тех сил, которые стоят за кулисами совершающихся на наших глазах событий. Разве те, кто стрелял в президента, и были главными преступниками в исторической трагедии, которая так убедительно воспроизведена и исследована в «Кентаврах»? Разве за ними не стояли другие силы, и почему фильм не сорвал маску с э т и х сил, почему он не проник туда, где творилось, готовилось, финансировалось, режиссировалось преступление?

Американский империализм — вот кто был настоящим убийцей президента. Раскроем же все скобки и, как призывал еще Брехт, сделаем тайное явным! Преступники должны быть названы, изобличены и поставлены к позорному столбу истории.

Это одновременно и наша проблема — проблема критики. Критика, которая замыкается в тех или иных специфических вопросах и теряет радость, ощущение радости, которую дает сознание, что твоя мысль откликнулась на самые важные, самые тревожные проблемы современности, такая критика, как бы она ни была профессионально изощрена и теоретически фундирована, все же рискует не выполнить свой основной долг бойца и солдата великой армии борцов за мирное будущее планеты.

К сожалению, круг критиков, сделавших борьбу с реакцией своей темой, все еще узок. Как узок и круг режиссеров и сценаристов, ведущих бой на самых горячих точках планеты, там, где обеспечивается программа борьбы за мир на 80-е годы, где кипят схватки, участвовать в которых долг нашего киноискусства.

Советское киноискусство и кинокритика живут одними идеями, направляются одними идеалами, стремятся к одним целям и, по сути дела, решают одни задачи, только разными средствами.

В общей форме это самоочевидно. Но как еще мы, критики, далеки от того, чтобы сделать из этих самоочевидных истин необходимые рабочие выводы.

Говорю это, думая и о своей личной позиции как литератора и редактора, и о позициях моих товарищей по перу. Всем нам следует смелее, последовательнее выходить в своей работе, в своих раздумьях об искусстве экрана на уровень тех глубинных и важнейших задач, тех размышлений о мире и о месте человека в этом мире, таком неспокойном и лично касающемся каждого из нас, которые характеризуют основное содержание переживаемой нами исторической полосы.

Критика тем лучше, тем полнее решит проблемы, стоящие перед нею, если она поднимется на уровень задач, выдвинутых партией в ее спасительной для человечества программе борьбы за мир, за разрядку в наступившем десятилетии, предпоследнем в нашем тысячелетии, если она поймет эти задачи как свои л и ч н ы е задачи, каждого органа печати и каждого критика в отдельности.

Э. Н. Шенгелая,
первый секретарь правления Союза кинематографистов Грузинской ССР

Вслед за установлением Советской власти в Грузии, всего через несколько месяцев было организовано государственное кинопроизводство. Само по себе образование киностудии было, конечно, знаменательным событием, но историческая суть происшедшего в другом — в том, что тем самым была заложена основа одной из первых школ будущего многонационального советского киноискусства, этого единственного в своем роде феномена в практике мирового кинематографа.

Наша республика в этом году празднует знаменательную дату — свое шестидесятилетие. Киностудия «Грузия-фильм» отмечает такую же дату своего рождения.

Грузинский кинематограф встречает эти исторические вехи заметными успехами, достигнутыми на сложном пути своего развития напряженным творческим поиском. На различных этапах этого пути менялись тематический и жанровый диапазон грузинского киноискусства, творческий почерк его ведущих мастеров, но неизменными чертами оставались народность, партийность и гуманизм.

Поколения деятелей грузинского кино, опираясь на демократические и гуманистические традиции грузинской литературы и искусства, активнейшим образом исследуя и отображая окружающий мир, внесли свой посильный вклад в процесс становления и развития уникального по своей форме и сути советского киноискусства.

В своем интервью, данном телевидению во время фестиваля советских фильмов в итальянском городе Пезаро, режиссер Калье Кийск сказал: «Для такого маленького народа, как эстонцы, иметь собственный кинематограф — это роскошь».

Думаю, что ту же мысль можно применить и к грузинскому кинематографу. Предоставленные нам отдельные студии художественных, телевизионных и документальных фильмов, а также существование в республике кинофакультета и учебной студии наглядно свидетельствуют о заинтересованном отношении к развитию грузинского кино.

Не оценить это — значит быть крайне неблагодарным, значит не понимать социальную суть нашего общества, дающего нам эти возможности.

За 60 лет существования грузинского кинематографа в нем нашли свое отражение те процессы, которыми отмечено развитие нашего общества. Если взять образ героини хорошо известного фильма «Несколько интервью по личным вопросам» и смонтировать его с образами героинь грузинских фильмов 20-х годов, то станет наглядным тот огромный социальный, нравственный и психологический сдвиг, который произошел в жизни народа за это шестидесятилетие.

Творческие поиски в постижении современной действительности, которыми отмечен весь путь развития грузинского кино, нашли свое продолжение в прошедшем пятилетии. Отчитываясь перед съездом за этот период, хочу заметить, что значительных успехов грузинское кино до-

В зале заседаний. На переднем плане — Л. Ульянов, Г. Мясников, во втором ряду — А. Гальперин, Д. Гасюк, В. Басов

стигло именно в художественном осмыслении современности. Свидетельством тому — Государственная премия СССР, которой удостоен фильм Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам»; республиканская Государственная премия имени Руставели, которая присуждена фильму И. Чхаидзе «Пастухи Тушетии». К семнадцати призам Всесоюзных фестивалей, восемь из которых главные, совсем недавно прибавился еще один — за дилогию режиссера Р. Чхеидзе и сценариста С. Жгенти «Твой сын, земля». Примечательно, что премьера этого фильма состоялась в Москве за день до открытия XXVI съезда КПСС.

Наряду с освоением современной тематики, грузинских кинематографистов по-прежнему занимают вопросы экранизации литературного наследия. Из фильмов последнего пятилетия особое внимание обращает на себя фильм Т. Абуладзе «Древо желания». Следует заметить, что это не экранизация в принятом смысле этого слова, а лишь повод для размышлений средствами киноязыка о таких извечных темах, как добро, зло, красота, осмысленных современным художником. По горячим следам романа Ч. Амираджиби был поставлен режиссерами Г. Лордкипанидзе и Г. Габескирия многосерийный телевизионный фильм «Берега». Судя по прессе и отзывам зрителей, картина имела успех, и представление ее на соискание Государственной премии СССР кажется закономерным. Интересными поисками в области экранизации отмечены также фильмы «Происшествие» режиссера Г. Канделаки, «Грузинская хроника XIX века» режиссера А. Рехвиашвили и «Кавказский пленник» режиссера Г. Калатозишвили.

Немалыми успехами завершила очередной пятилетний этап развития грузинская документалистика. Премией Всесоюзного Ленинского комсомола награжден фильм В. Микеладзе «Этапы большого пути» — об истории комсомола. Синтезом научно-исследовательской работы и поэтических обобщений явились фильмы кинодокументалистов Г. Натария и Р. Табукашвили. Думаю, не нуждаются в рекомендации документальные фильмы Л. Бакрадзе, особенно фильм «Сердце». Поисковыми оказались фильмы молодого режиссера Г. Левашова-Туманишвили «Премьера» и «Эксперимент».

Вместе с киноискусством братских республик грузинское кино достойно представляло советский кинематограф на международных кинофестивалях и зарубежных ретроспективах. 9 главных наград из 17, завоеванных на международных кинофорумах, — наглядное свидетельство того, что грузинское кино активно утверждает высокие принципы и идеалы советского искусства.

Все это говорит о плодотворности тех поисков, которые ведутся мастерами грузинского кино во всех жанрах и на всех направлениях. Но самое интересное сделано на пути отражения современности и воплощения образа современного героя.

Если проследить поиски моделей героя в разных тематических и жанровых узлах, то можно обнаружить, что наиболее интенсивны они в создании образа так называемого «делового человека» современных будней. Конкретно-исторический тип партийного деятеля современной Грузии воплощен в герое фильма «Твой сын, земля». Интонацией высокой гражданственности окрашены социальные типы разных моделей в фильмах Ланы Гогоберидзе. Следует отметить, что в последнее время появилось определение «герой Отара Иоселиани», подразумевающее определенный способ конструирования характера. Все это в той или иной мере является попыткой более глубокого и сложного постижения современного человека. Однако говорить о том, что в создании образа современного героя нами достигнуты такие успехи, которые могут стать эталоном, было бы заблуждением. Поиск продолжается, и в дальнейшем его процессе, думаю, следует задуматься вот о чем. В своих теоретических изысканиях и кинематографической практике, размышляя о современном герое, мы забываем, что он полнокровно вырисовывается в борьбе, которая сама по себе подразумевает столкновение противоположностей. В наших фильмах мы хотим выпестовать героя без антигероя, исследовать современную прогрессивную тенденцию без показа антиявлений, в то время как мы прекрасно знаем, что без единства противоположностей

нет процесса развития. Ведь нельзя, чтобы герои наших картин боролись лишь с пургой и другими физическими явлениями природы, проливали пот в труде и т. д. У нас нет фильмов с явно выраженным антигероем, который на отдельных этапах может быть и победителем. А от подобного отношения к этой проблеме страдает наша главная задача — создание полнокровного образа современного героя.

Хочу также остановиться на вопросе, который непосредственно касается режиссерской профессии. Это вопрос кинообраза и киноязыка. Я не навязываю свое мнение, но мне кажется, что на данном этапе мы испытываем чувствительный крен в сторону литературы, которая довлеет над кинематографом. Заранее оговорюсь, что я не отрицаю роль литературного сценария, как одного из важных компонентов фильма, но лишь при том условии, что он отмечен кинематографическим мышлением. К сожалению, в большинстве случаев за основу наших фильмов берутся с литературной точки зрения добротно написанные сценарии, которые, однако, ничего общего не имеют с киноискусством. Вследствие этого мы являемся свидетелями литературно отснятых и склеенных, а не смонтированных картин. Средства построения и развития художественного образа иллюстративно заимствуются у литературы, что принципиально противоречит природе кинематографа. Основу этого конфликта в первую очередь следует искать в особенностях процесса восприятия произведения литературного и кинематографического, о чем очень точно заметил в своем интервью Ингмар Бергман: «Написанное слово читается и усваивается при помощи сознательного волевого акта в союзе с мышлением; постепенно оно оказывает воздействие на воображение и эмоции. В кино другой процесс. Когда мы смотрим фильм, то сознательно настраиваем себя на восприятие иллюзии. Воля и интеллект отходят в сторону, на первое место выдвигается воображение. Цепь кадров, создающих образ, влияет непосредственно на наши эмоции». Словом, кинематографический образ должен эмоционально направлять зрителя и заставлять осмыслить эмоцию после окончания фильма. В большинстве же наших картин с окончанием литературной подачи информации кончается и отношение к фильму.

По-моему, следовало бы серьезно задуматься над проблемами киноэстетики и оглянуться назад — на киноискусство 20-х годов, то есть того времени, когда формировался киноязык. Недаром за рубежом постоянно наблюдается интерес к советскому кино этого периода.

В зале заседаний. Делегация кинематографистов Казахстана

Будучи в Соединенных Штатах, известный театральный режиссер Роберт Стуруа попал в монтажную к кинорежиссеру Копполе, на столе которого лежал эйзенштейновский «Октябрь». Это неспроста. Может быть, пора и нам обратиться к истокам, где зарождалась настоящая эстетика кино.

В 50-х годах Рене Клер писал: «Главное в кино появилось до 1927 года, и если обращать внимание на суть, то мы должны признаться, что успехи, сделанные за последующий период, не существенны».

Думаю, что это мнение и сейчас остается в силе.

На заседаниях, конференциях и пленумах мы в основном говорим о тематике, об идейной направленности фильма, что само по себе очень важно, но забываем об эстетике, не рассуждаем о том, что является сутью нашей профессии. Особое внимание уделяем вопросу *что* и почти не обращаем внимание на вопрос *как*. Здесь мне хочется вспомнить Михаила Ильича Ромма, для которого важно было *что* и *как*, но предпочтение в своей профессии он отдавал вопросу *как*. Не пренебрежением ли к этим вопросам объясняется тот факт, что у нас очень много режиссеров, работающих в кино, и очень мало кинорежиссеров.

К счастью, прошли времена, когда всякая попытка поиска формы рассматривалась как формализм. Естественное сочетание нравственных исканий с поиском их формального выражения — необходимое условие рождения настоящего произведения искусства. Напоминание об этой истине, которую мы немного подзабыли, прозвучало с высокой трибуны XXVI съезда КПСС.

И еще об одном. В стремлении охватить и подробно передать важные явления современности и истории появилось увлечение многосерийными фильмами, при создании которых огромен соблазн объять необъятное. В этом стремлении теряется одно из удивительных свойств искусства и, в частности, киноискусства — в аккумулированном виде отображать действительность. В стремлении подробно отобразить реальность мы забываем, что истинное искусство, как говорил Гегель, реальнее самой жизни. Мы забываем о кинообразе, который в своей системе способен выразить и авторское отношение к жизни, и суть явлений. Вспомним хотя бы желание Эйзенштейна сделать фильм о 1905 годе, завершившееся созданием фильма, ныне ставшего классикой, фильма, который задуман был лишь как эпизод большой эпопеи. В поисках языка нового искусства Эйзенштейн пришел к кинематографическому образу, который оказался достаточным для художественного анализа и передачи сути масштабного явления истории.

Проблемы кинообраза и киноязыка, некоторые аспекты которых я затронул в порядке постановки вопроса, с моей точки зрения, весьма насущные в современном кинопроцессе, и разговор о них должен быть продолжен.

Для того, чтобы фильмы, отражающие нашу действительность, остались жить в будущем, мы должны выражать свои мысли и отношение к действительности эстетическими категориями киноискусства.

А. И. Медведкин

50 лет своей творческой жизни я отдал документальному кинематографу. И мне, конечно, хочется сейчас рассказать об огромных масштабах наших достижений. Но могу ли я потратить на это считанные минуты своего выступления, когда передо мной лежит доклад Леонида Ильича Брежнева XXVI съезду партии, в котором он приглашает задуматься всю армию пропагандистов над следующим вопросом:

«Не слишком ли застыли у нас формы массово-политической работы? Ведь одно дело, когда люди были еще недостаточно подготовлены, малообразованы. И другое дело — обращаться к современному человеку. Об этом, наверное, надо подумать, и подумать основательно. Кому-кому, а идеологическим работникам должно быть в высшей мере присуще чувство нового».

Вот что побуждает меня меньше времени уделить разговору о достижениях и побольше поговорить о наших недочетах и наших зада-

чах, которые выдвинул перед нами XXVI съезд партии.

Сегодня производством документальных фильмов у нас заняты 25 киностудий, выпускающих в год около 350 фильмов и более тысячи киножурналов.

В десятой пятилетке заявило о своем мастерстве молодое поколение режиссеров и операторов, смело штурмующих самые актуальные темы современности. Усилиями молодежи почти стерта качественная разница в документальных фильмах столичных и периферийных студий.

Фактически нет таких крупных событий внутри страны и в международной жизни, которые прошли бы мимо внимания кинодокументалистов.

По мере того как империализм наращивал и наращивает угрозу новой мировой войны, советские документалисты выступали и выступают с острополитическими разоблачениями поджигателей войны на всех континентах. Многие из этих фильмов с неизменным успехом показывались и на зарубежном экране. В идеологической борьбе с империализмом кинодокументалисты проявили высокую публицистическую страстность и оперативность.

Нельзя не назвать особо киноэпопею о Великой Отечественной войне, выпуск которой стал крупным общественно-политическим событием в стране и на всех континентах.

Ориентация на актуальность разговора присуща и нашим внутренним темам. Следует сказать о фильмах, посвященных БАМу, которые снимают несколько студий, о картинах, затрагивающих такую крупную проблему, как развитие Нечерноземья, о многих других фильмах о сельском хозяйстве...

Крупным нашим достижением является также и эпопея «Всего дороже», в которой к кинозрителям обратился с экрана руководитель нашей партии и государства Леонид Ильич Брежнев.

XXVI съезд КПСС поставил перед нами ряд неотложных, ответственных и трудных задач. Ключевую задачу Леонид Ильич Брежнев в своем докладе сформулировал так:

«Вся идейно-воспитательная работа должна вестись живо и интересно, без штампованных фраз и стандартного набора готовых формул. Советский человек — это образованный, культурный человек. И когда с ним начинают говорить бездумным, казенным языком, отделываются общими фразами вместо конкретной связи с жизнью, с реальными фактами, он просто выключает телевизор или радио, откладывает в сторону газету».

Здесь есть о чем задуматься. Я не боюсь ошибиться, утверждая (и это касается не только документалистов), что дикторский текст многих журналов киноперiодики, да и язык наших фильмов сохраняется иногда на уровне 30-х годов. Часто мы как бы отказываем современному зрителю в беседе на равных и позволяем себе снисходительные интонации, хотя понимаем, что зритель наш уже не просто вырос, но кое в чем перерос авторов многих фильмов.

Мы грешим не только в текстах, но часто и во всех компонентах фильмов, начиная от фальшивой слащавости сюжета до примитивности общего сценарного решения, в котором попирается основа кинематографа — его зрелищность. Наша невзыскательность отзывается банальными фразами, избитыми приемами. Все это в конечном счете приводит к обеднению, искажению богатой действительности.

Я, конечно, говорю об отсталой части наших документалистов, нам придется еще немало потрудиться в Союзе кинематографистов, Госкино и на студиях, чтобы покончить с этой бедой.

«Очень важно, — говорил Леонид Ильич Брежнев в своем докладе съезду, — чтобы пропаганда не обходила острых тем, не боялась затрагивать так называемые трудные вопросы. Политика нашей партии ясна. И мы готовы ответить на любые вопросы, которые возникают у советских людей».

Путь утверждения, упрочения социалистического строя — от залпа «Авроры» до сокрушения фашизма и сооружения БАМа — путь непрерывных боев и предельного напряжения всех духовных и материальных сил нашего народа и его авангарда — великой ленинской партии. Бой идет святой и правый! Изображать его в виде парада по асфальтовой магистрали — значит вызвать равнодушие зрителей или, что еще хуже, их возмущение.

Три книги Леонида Ильича Брежнева как раз и покоряют сердца миллионов людей всех народов земли трудной правдой подвига советского человека. Этим книгам чуждо всякое украшательство и попытка обойти стороной неизбежные в боях потери и просчеты.

Я не боюсь заострить в своем выступлении наши недостатки. Нельзя не говорить о них откровенно, если мы хотим не на словах, а на деле способствовать своим искусством успешному выполнению советским народом решений XXVI съезда нашей партии.

Мне хочется найти главное звено, за которое нужно дружно взяться Союзу кинематографистов и Госкино СССР, чтобы вытянуть всю цепь. По-моему, таким звеном сегодня являются режиссер и автор документального фильма. Все зависит от их политической зрелости, масштабности мышления, от их высокой культуры. Именно они определяют лицо фильма, его успех или неудачу.

Режиссер должен быть непременно интересным собеседником и знать больше того, что известно зрителю по данной теме. Режиссер должен удивлять яркими деталями, подробностями, талантливыми находками, неожиданным юмором или острым парадоксом. Значит, режиссер должен быть интересной личностью.

У нас есть немало интересных мастеров, создающих произведения подлинного искусства документалистики. И немало режиссеров, которым нужно еще учиться жизни и искусству. Система подготовки кадров режиссуры для документального кино во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах, думается, должна быть пересмотрена применительно к повышенным требованиям наших дней. Союзу кинематографистов нужно более активно и целеустремленно заняться идейно-политическим и творческим воспитанием кинодокументалистов — бойцов переднего края идеологического фронта.

Мы, советские документалисты, являемся родоначальниками мировой кинопублицистики. Мы начинали с кинохроники, превращая ее в могучее политическое оружие нашей великой партии. Нет сомнения в том, что мы выполним исторические решения XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза.

А. Я. Карпов,
первый секретарь правления Союза кинематографистов Белорусской ССР

Время как никогда остро поставило вопрос о личной ответственности каждого за свое дело. Для того чтобы наши фильмы были нужны советскому человеку, советскому зрителю, мы сами должны быть достойны времени и его героев. Только с такой мерой ответственности и требовательности должен относиться к себе художник, чтобы не оказаться на обочине магистрального движения советского киноискусства. Так белорусские кинематографисты понимают советы и рекомендации партии — об этом говорили они с трибуны своего съезда, проходившего в марте этого года.

Большая и нужная работа была проведена белорусскими кинематографистами за минувшие пять лет, многое из сделанного было отнесено в актив нашего союза. Из всех мероприятий особое значение имел прошедший в Минске в 1977 году выездной секретариат Правления СК СССР, в котором приняли участие руководители Госкино СССР, ведущие мастера советского кино, крупнейшие критики и киноведы. Обстоятельный и требовательный анализ работ белорусского кино, дружеская заинтересованность в его дальнейшей судьбе во многом определили нашу деятельность на будущее.

Творческие встречи с кинематографистами из братских республик, семинары почти по всем профессиям кинематографического производства также были нашей школой, школой обмена опытом, укрепления дружеских творческих связей.

Сегодня с этой высокой трибуны съезда всем, кто за эти годы оказал белорусскому кинематографу реальную товарищескую помощь, хочется сказать большое спасибо.

Успехи белорусского кино прежде всего связаны с решением на экране военно-патриотической темы. И это естественно, потому что успех в искусстве возможен только тогда, когда предметом исследования художника становится судьба и история его народа. Все лучшее в белорусском народе — его духовное богатство и

чистота, мужество и героизм — наиболее щедро проявилось в тяжелые годы военных испытаний. Стоивший неисчислимых потерь высокий подвиг белорусского народа, о котором на площадях городов, на дорогах и курганах Белоруссии напоминают памятники и обелиски, до сих пор гордостью и болью отзывается в сердцах. И такие фильмы, как «Константин Заслонов», «Девочка ищет отца», «Я родом из детства», «Альпийская баллада», «Венок сонетов», «Черная береза», «Время выбрало нас», стали нашим кинематографическим памятником тем, кому мы обязаны жизнью и свободой. Военная тема всегда была и будет для нас святой.

Другой главной темой белорусского кино стала тема современности. Картины «Возьму твою боль», «Пуск», «Встреча в конце зимы», «Примите телеграмму в долг», «Расписание на послезавтра», фильм «Половодье», получивший приз на последнем Всесоюзном кинофестивале в Вильнюсе, — все это только часть работ, отличающихся не формальной припиской к теме, а прямо обращенных к тем или иным явлениям и проблемам жизни нашего общества, работ, сделанных горячо и страстно.

На студии в настоящее время работают такие разные как по возрасту, так и по своим творческим почеркам режиссеры, как Виктор Туров, Виталий Четвериков, Игорь Добролюбов, Борис Степанов, Леонид Нечаев, Валерий Рубинчик, Вячеслав Никифоров, Александр Ефремов, Михаил Пташук, Геннадий Иванов. Появление фильмов этих режиссеров привлекло пристальное внимание и профессиональной критики, и зрителей.

Вместе с тем есть причины и для беспокойства. Речь идет о заботах, волнующих все наши республиканские студии.

Во-первых, это сценарная проблема, проблема творческих связей кинематографистов с писателями.

У нас мало сценаристов-профессионалов. Между тем Белоруссии нужна своя национальная кинодраматургия: никто за нее и лучше нее не сможет рассказать о своем народе, о своей земле, о времени. На одних экранизациях кинематограф республики не вырастет.

Правда, за фильмами «Третья ракета», «Альпийская баллада», «Долгие версты войны», «Пламя», «Сын председателя», «Воскресная ночь», «Дикая охота короля Стаха», «Половодье» стоят имена известных белорусских писателей — Кулешова, Быкова, Шамякина, Макаенка, Короткевича, Матуковского. Здесь мы имеем определенные успехи, и правление наше-

В перерыве между заседаниями. Е. Габриилович, В. Шумский, Л. Шагалова, И. Макарова

го союза вместе с Госкино и киностудией «Беларусьфильм» упорно продолжало искать различные формы контактов с белорусскими писателями: их привлекали к работе в художественных советах, приглашали на наши семинары, устраивали в Доме кино творческие вечера писателей, предлагали создание единой секции кинодраматургии Союза писателей и Союза кинематографистов... В общем ухаживали так, как ухаживает влюбленный жених за своей невестой. Конечно, есть единичные результаты, но в большинстве случаев «невеста» не хочет вступать в брак, потому что она не марафонец и бег с препятствиями в двенадцать инстанций ей не по плечу. Где-то посредине дистанции, за шестой дверью рекомендующих, редактирующих, заключающих... она решает остаться при своих интересах. Пишет роман о неудавшейся любви, издает его и радуется, что «не вышла замуж» и не сменила профессию на сценарную.

Надо, наверное, сконцентрировать двенадцать инстанций хотя бы в две, дать бо́льшую самостоятельность «жениху» и «невесте», и можете быть уверены, это принесет, наконец, успех нашим влюбленным. Тем более что «женихов» (читайте — режиссуры) у нас не так много, а без «невест» они и подавно зачахнут.

Теперь о «женихах», то есть о режиссуре.

В год мы ставили 16 фильмоединиц. Поскольку фильмы бывают и безразмерные (это те, что делаются по заказу телевидения), будем считать, что ежегодно загружены работой 12 режиссеров-постановщиков. Еще 12 должны готовить программу следующего года. А резерв? Резерв — вещь необходимая, но его у нас нет. Однако даже без этого резерва, по минимальному подсчету, студия должна располагать 25 тарифицированными режиссерами-постановщиками. Мы же имеем наполовину меньше.

Неукомплектованность режиссурой — лишь одна сторона проблемы. Она тянет за собой вторую — более важную, качественную. Ведь нехватка кадров толкает студию на компромисс, на менее требовательное отношение к творческим возможностям постановщика.

Основным творческим резервом студии должны быть молодые. У нас немало сделано для того, чтобы как можно меньше всякого рода сложностей сопровождало молодых, входящих в творческий процесс. За годы десятой пятилетки на студии состоялось 25 дебютов: 14 режиссерских, 7 операторских и 4 — художников. В основном все эти люди продолжают сегодня работать в белорусском кино. Но не следует замалчивать и весьма грустный факт: среди картин молодых оказалось мало таких, которые можно отнести к произведениям ярким, а главное, хотя бы с робко намечающимся, но своим почерком. Огорчают и некая всеядность, и низкая требовательность молодой режиссуры к литературному материалу. И все-таки это не дает нам права отмахиваться от молодых. Надо верить молодым, помогать им обрести себя. А если мы замечаем отсутствие активности, смелости — стоит задуматься. Может быть, мы, старшие, не сумели убедительно доказать молодежи, что без активного творческого поиска вряд ли состоится режиссерская судьба, режиссерская биография.

Долгое время нас упрекли за то, что к работе над фильмами студии лишь эпизодически привлекались белорусские актеры. Опыт создания таких недавних фильмов, как «Половодье» и прежде всего «Третьего не дано», постановка которого осуществлена полностью актерскими силами республики, показывает, что участие белорусских актеров привносит в фильм неповторимые национальные черты, расширяет палитру выразительных средств режиссуры.

Надо растить национальных актеров, но растить умно и бережно, чаще находить возможности их творческой стыковки с актерами русской школы, имеющей вековые традиции. От такого контакта, от совместной работы на съемочной площадке выигрывают в итоге обе стороны и особенно — молодые национальные кинематографии.

Среди кинематографических профессий художественного кино, пожалуй, наиболее прочные позиции занимают наши художники. Большая талантливая группа мастеров много и плодотворно работает для экрана. Высок профессиональный уровень и наших операторов-постановщиков. Однако последнее время настораживает одно обстоятельство: при общем высоком

профессиональном уровне наших операторов происходит определенная нивелировка почерка, ярко выраженного личностного видения. Намечается некая «академичность» — высокотехническое и вместе с тем несколько однообразное изобразительное решение разных по теме и содержанию фильмов.

Общепризнаны успехи белорусских документалистов. За годы десятой пятилетки наши документальные фильмы завоевали 30 призов и дипломов международных и всесоюзных фестивалей. Героями многих документальных фильмов стали люди труда, творцы научно-технической революции. Это и экскаваторщик Владимир Королев из фильма «Этот трудный Королев», и мастер буровых работ Яков Бризицкий из картины «Летающий Яков», и белорусский космонавт Владимир Коваленок из фильма «Хроника пребывания на Земле», и киномеханик Ольга Жолудь из фильма «Сегодня и каждый вечер».

Фильмы режиссера Б. Сарахатунова и операторов А. Алая и В. Куприянова «Днем и ночью» и «Горячие травы» — эмоциональный рассказ о самоотверженности белорусских колхозников и тружеников города в борьбе за урожай в тяжелых погодных условиях. Картины сильны своей документальной правдой, лаконичностью и яркостью выразительных средств. Значительным явлением документального кино стал фильм режиссера Ю. Лысятова «Отчее поле». Картина режиссера И. Вейнеровича «Пять лет и вся жизнь» — эмоциональный, остропублицистический рассказ о том, как напряженно трудился белорусский народ над выполнением планов десятой пятилетки. Один из ведущих режиссеров документального кино В. Дашук, верный военно-патриотической теме, создал в содружестве с писателями М. Колесниковым и А. Адамовичем взволнованный и суровый фильм «Последнее слово». Разработка этой же темы принесла заслуженный успех режиссеру И. Пикману и сценаристу В. Халицу: фильм «Красная тетрадь» награжден призом Всесоюзного фестиваля в Вильнюсе.

Заканчивая выступление, хочу извиниться перед нашими критиками, что обошел их стороной. Коротко скажу, что они много делают для того, чтобы повышался художественный уровень наших фильмов. Хотелось бы, чтобы о белорусском кино почаще рассказывал уважаемый нами журнал «Искусство кино».

В зале заседаний. Д. Баниониc

Е. И. Габрилович

Первый раз я выступаю со столь высокой трибуны и, как вы понимаете, очень робею. Тем не менее съезды кинематографистов бывают не часто, а у меня не слишком много надежды дождаться другого такого форума, поэтому хочу попытаться выразить здесь нечто итоговое — частное и нечастное, — плод многих лет работы в нашем родном советском кино. Естественно, как и во всем итоговом, тут будет иной раз и повторение того, что я уже когда-то говорил или писал.

В давние годы, когда я вступил на скромный путь киноавтора, кинолента была отгорожена от личности сценариста, он являл собой лишь пишущий аппарат, выполнявший задания литотделов и режиссеров. Он был неким гномом, кто существовал и в то же время не существовал — некий призрак, которого не изгоняют из кинематографа лишь потому, что другие, приобщенные к его таинству, хоть зарежь, не умеют писать. Сценарий не влиял ни на стиль, ни на общий строй, ни даже на действия и характеры персонажей, он представлял собой манускрипт, смахивающий на балетное либретто, где есть указания на то, что «принц танцует ликованье», а какими художественными средствами осуществляется танец — это уже дело балетмейстера и технической оснащенности хореографических «звезд».

Но шли годы, а годы (позволю себе это нехитрое замечание) идут крайне быстро. И сочинив два-три сценария, я стал понимать, что не все так плоско и глуповато в сценарной работе, как я (да и сколько таких, как я!) полагал. Исчезло привычное для писателей чувство, что все написанное тобой в сценарии — это как бы отдельно от тебя, несерьезно, подсобно и вообще ерунда.

Мало-помалу я понял, что можно писать сценарии, не обедняя своих раздумий, чувств, персонажей. Я убедился, что могу выразить в сценарии все, что мог бы выразить в самой чистопородной прозе, вровень с надменными и презрительными жрецами ее, — самое главное, важное, трудное, даже причудливое из моих наблюдений, оценок, надежд.

Выразить себя! А ведь это самое дорогое для автора, к каким бы средствам доставки своего детища (к перу, пленке или электронике) он ни прибегал.

Кинематограф стал для меня родным. Возможно, это мой промах, возможно — удача. Не смею сказать. Но слишком много самого дорогого я отдаю кино.

Я писал сценарии, отдавая им все свои (пусть порой ложные) поиски, думы, надежды, понимание правды, всю свою ненависть к двуличию, подлости, самохвальству, изворотливости, вранью.

Скажу откровенно: ничто не было так засижено социальными и духовными шаблонами, как кино. И ни в чем оно не нуждалось так, как в показе подлинного положительного героя. Мне кажется, что советский герой нынешнего дня стал в иных своих гранях совсем другим, не тем, чем он был даже несколько лет назад. Неожиданней в действиях, разнородней и непредвиденней в конфликтах, сложней, откровенней в спорах. Да и экран сделался глубже, многоцветней и проницательней, его анализ, приемы и инструменты десятикратно (а то и стократно) усилились. Те, кто так часто настаивает: «Дайте нам второго Чапаева», не понимают самой сути движения, диалектики искусства. Сегодня нужен другой Чапаев. Да и Чапаев ли?

Нам чрезвычайно необходимы широкие партийные, политические фильмы. И следует действительно торжествовать, когда они время от времени появляются на экране. Но я убежден, что для крупного советского, гражданского, партийного фильма нужны в наше время более гибкие, сложные, сильные средства, чем иллюстрации. Масштабность произведения — так полагаю я — не признак количественной массы, масштабность заключена прежде всего во внутренней жизни произведения, покоряющего объемом и истинностью наблюдений, обширностью мысли, неожиданностью характеров. Масштабный гражданский политический фильм можно сделать и с шестью персонажами, и с пятью, и с двумя, и даже с одним персонажем. Все дело в том, каков размах мысли, веры, души и политической устремленности ге-

роя. Поэтому-то герой большой политической картины — это не раз и навсегда установленная модель (как на этом настаивают многие), не перечень давным-давно найденных и установленных черт (как того добивались другие), но каждый раз нечто заново найденное, еще никогда не бывалое. Это мир открытий, а не перепевов.

Я много и долго работал над образом положительного героя. И множество неудач было у меня на этом пути. Может быть, потому, что каждый раз, начиная писать такой образ, я испытывал удивительную зажатость, какую-то каменность воображения и слов. Герой положительных параметров виделся мне таким далеким от того, чем являюсь я, от моих дум, чувств, поступков, намерений, что я никак не мог подступиться к нему. Я чувствовал в себе какое-то подобострастие, какую-то необъятную чужеродность. Я становился уже не автором, а слугой, герой был для меня монументом, и поэтому немела моя рука, жухло воображение.

Но вот однажды (перед началом работы над «Коммунистом») я вдруг осознал: а почему, собственно, я, сценарист, должен испытывать к своему герою такую почтительность, такую зажатость, точно я на приеме у начальства? Да, он совершил в жизни неизмеримо больше, чем я, но ведь мы с ним сверстники по столетию. Я видел все то, что он, я близок с ним изнутри, потому что жил тут же, рядом, в одной стране, дышал одним воздухом, спотыкался на тех же колдобинах, взбирался на те же откосы, хотя мы с ним никогда не встречались. Он для меня не начальник, а свой парень. Мы с ним на «ты» — по месту рождения, по смыслу истории и судьбы. Я окликаю его не «товарищ Губанов», а «Вася».

И едва я это усек, как дело пошло на лад. Я знал каждое его слово, предвидел его поступки. И пусть, повторяю, сам я не смог бы свершить даже тени всех его подвигов, я чувствовал себя так, как будто эти подвиги свершал я сам. Не кто-то великий, необъяснимый, громадный жил и стучался во мне, а я сам, именно я. И тут уже не было у меня секретов в развитии образа — ведь кто же лучше знает себя, чем ты сам?

Отсюда я делаю, может быть, слишком храбрый, но для себя обязательный вывод. Сценаристу не надо бояться передавать свои чувства, раздумья, сомнения, радости, колебания, горести герою, сколь бы он ни был высок и велик.

Потому что именно это и есть живая, пульсирующая, незаспиртованная, непрепарированная ткань. А ведь как раз к препарированности, к списку затверженных изречений влекут нас часто советы и указания.

И еще одно замечание, возможно, самое еретическое: не надо бояться писать сценарии о себе. Это может стать масштабнейшим фильмом самого широкого гражданского, политического, человеческого звучания. Именно так, как это не раз случалось и в литературе.

Верно ли, что только наглядное искусство, такое, что оперирует бесспорными примерами, ведет к нашей цели? Не думаю. Думаю, что бесцельно школярское поучительство, оно приводит к обратному. Все надоевшее, затверженное вызывает у зрителей отпор, даже если он и не осознан.

Дело не в громкости менторских назиданий, а в сложных и тонких влияниях правды, в воздействии подлинно нравственного, партийного, коммунистического, далекого от торопливой угодливости искусства. Нет ничего сомнительней и бесполезней кинематографиста, торжественно воздевающего указующий перст. Учить в сфере киноискусства — значит погрузить зрителя в сложно работающую эстетическую систему, которая бы захватила его, подчинила и, победив, повела за собой. Зритель не должен даже подозревать, что учится. И чем меньше он помышляет об этом, тем эффективнее наука.

Обязан ли сценарист непременно давать ответ на проблемы, им выдвинутые? Отнюдь. Важно, если он ставит нужный, значительный, серьезный вопрос. Необходим (и кровно!) фильм-спор, лента, зовущая к спору. Чтобы она была не перечнем истин, а призывом к раздумью.

Нам крайне нужны монументальные гражданственные, политические картины. Но одновременно — и в равной степени — нам ну-

жен кинематограф, рассматривающий личностные проблемы, конфликты частных отношений людей. Такие ленты чрезвычайно ценит наш зритель — сотни писем, адресованных со всех сторон, идут к их создателям. Но в суммарных отчетах эти фильмы либо вовсе не отмечаются, либо бегло обозначаются в самом конце, затерянные в облаках фимиама в честь картин, привлекательных всего лишь своей тематикой — обозначенной, но никак художественно не выраженной. Это обидно и несправедливо! Говорю об этом решительно, потому что сам немало поработал в сфере гражданского политического фильма. И по опыту знаю, как разнятся отношения редакторских инстанций к обоим жанрам. От такого подхода надо решительно отказаться.

Настойчивыми усилиями партии, Госкино, Союза кинематографистов (здесь надо отметить заслуги сценарной студии, редакции альманаха, сценарного факультета ВГИКа, Высших сценарных курсов) у нас создана, на мой взгляд, очень сильная группа молодых (впрочем, уже не совсем молодых) профессиональных сценаристов. Это группа подлинных кинематографических писателей. Достаточно ли мы используем эту группу? Нет, она словно бы на отшибе. Никто не думает о ней по-хозяйски, творчески, не заботится включить ее почти всегда оригинальное сценарное творчество в общее движение нашего киноискусства. Поставлена «галочка», выпущен сценарист, и с плеч долой!

Нам говорят: зачем кино собственные писатели, когда есть возможность экранизировать все заметное (да к тому же еще и апробированное!) в литературе? Но рассуждать так — значит обрекать могучее искусство кино на вторичное существование. Нет, не протоптанными дорогами назначено идти советскому кинематографу, а быть разведчиком, первооткрывателем нового — новых явлений общественной, трудовой, нравственной жизни народа. Явлений, которые бы восторгали или тревожили, а не текли с экрана равнодушной, знакомой чередой.

Я утверждаю с полным основанием: сценарии у нас сейчас такие, что могут вполне считаться произведениями культуры. Их необходимо печатать во имя развития и процветания советской культуры. Пора заботливейшим образом подойти к такому своеобычному явлению, как сценарная литература.

Я — верный сын Советской страны. Тут все корни, питавшие меня; все, что есть во мне, дала мне Советская власть, ее удивительная эпоха, ее поистине беззаветная борьба за переустройство человечества, за счастье. Но чем беззаветней, сложней эта борьба, тем настойчивее приходит мысль — а не слишком ли часто в наших картинах мы злоупотребляем кинематографическим счастьем? Как ни странно, но только с годами я стал понимать, что счастливая жизнь — это и сложнейшая жизнь, а счастье — явление не столь ежедневное. В жизни, увы, оно приходит значительно реже, чем в кинокартинах. Иначе оно не стоило бы такой борьбы. А мы как бы боимся огорчить зрителя многообразием действительных жизненных схваток, все время пытаемся уберечь его от трудных переживаний. Но зритель впадает в уныние не потому, что ему показано столкновение во всей его многогранности и противоречиях, а потому, что, пообещав показать настоящий конфликт, мы вслед за тем сервируем сбитые сливки в сиропе.

Не надо бояться за жизнь — она постоит за себя! Истинный оптимизм приходит именно от ясного понимания жизненных противоречий, многослойного сплава удач и невзгод, а не от пустых восторгов и провозглашений. Тост, даже самый вкрадчивый, далеко не всегда выражает собой правду и веру в жизнь.

Моя работа в кино завершается. Но все, о чем я мечтал в далекие годы, вступая в сценарный круг, так и осталось во мне. Как в молодости, так и сейчас я мечтаю о том, чтобы с экрана шла в зрительный зал высокая мысль, чтобы зритель был зачарован умом героя, а не одними его поступками. Чтобы экран достиг силы пристальной, важной беседы о самых сложных проблемах существования. Мудрый экран — в этом для меня всегда был и остался настоящий советский кинематограф.

Как в молодости, так и теперь талант — это то, что безрассудно покоряет меня и во

что я беспредельно верю. Сколько людей бесталанных, ничтожных, надменных встречал я на дорогах искусства, и как наивно и всемогуще сверкал на этих дорогах талант! Я знаю, он вздорен, нескладен, бранчлив. Но только он может расщепить структуру моделей, заявленных как бы навечно. И увидеть в разломе неисхоженный мир. Ох, как нужно это искусству!

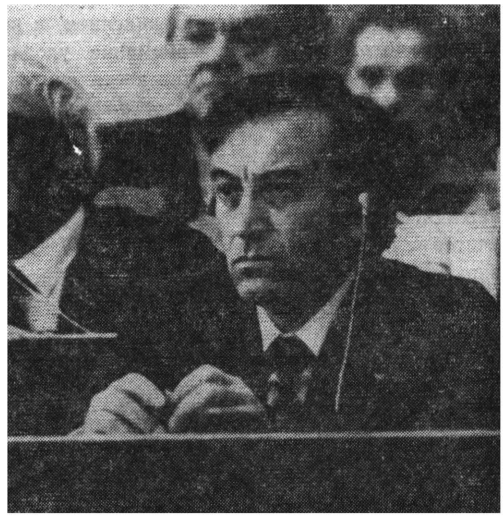
По-прежнему я хочу, чтобы понятие «авторский кинематограф» выражало не только галактику постановщика (как это сейчас принято понимать), но и авторский мир кинематографического писателя.

Я старался работать над каждой фразой, каждым словом в диалоге и описаниях. Я понимал, конечно — для этого я был достаточно опытен, — что в процессе перенесения на экран все эти фразы, слова, описания в большинстве своем стушуются и исчезнут в туче привнесенных извне — режиссером, актерами, производством — решений. И все же я работал именно так. Я хотел, чтобы о сценарии по окончании фильма не говорили, как это делают сейчас, «был сценарий». Мне мечталось чтобы он остался и по завершении фильма — в литературе — таким, как написан мной.

Эта мечта всякий раз вызывала насмешку и снисходительность: для ее утверждения надо было прорваться сквозь груды ложных кинопривычек и уяснить раз и навсегда, что с л о в о, доподлинно излучающее мысль и душу, есть теперь непременная сфера кинематографа, вне которой он, невзирая на все ухищрения, уже не может существовать.

И еще одно замечание. Я терпел неудачу всякий раз, когда как автор избирал себе образ всезнающего, всепонимающего, карающего и милующего. А подлинная удача приходила ко мне, если я как автор был не умней, не честней, не благоразумней моих персонажей, а был таким, как я есть — не хуже, но и не лучше их. Автор должен быть (опять же в моем понимании) не верховным судьей, а таким персонажем, которому доверительно раскрывает себя и гений, и мерзавец. Пусть и праведники, и заблудшие считают его своим: только тогда он сможет чистосердечно, с глазу на глаз, пошептаться с ними. А это великая вещь в искусстве.

Успех приходил ко мне не тогда, когда я кружился в потоке заманчивых тем и радужных предложений, а когда искал в киноискусстве с в о е. Когда пытался понять и быть честным.



В зале заседаний. Ходжакули Нарлиев

В. Д. Нахабцев

Нет нужды доказывать, что профессия кинооператора — одна из основополагающих в кино. Профессия, в которой, как в зеркале, отражена двуединость кинематографа: с одной стороны — искусство, с другой — производство. Искусство на промышленных рельсах, поистине коллективное искусство, в котором конечный результат зависит от труда многих людей самых разных творческих и нетворческих профессий.

Кино начиналось как искусство зрелищное, подобно балагану или карнавалу, позднее стало искусством изобразительным. По многочисленным и сложным причинам кинематограф в

последние десятилетия стал возвращаться к своим зрелищным первоистокам, от которых он было удалился под натиском уж слишком обильного потока слов, льющегося с экрана. Мы вновь, на качественно ином уровне, чем в 20-е годы, обратились к колоссальным выразительным ресурсам зрительного языка кино. Это не прихоть и не дань моде, а объективная необходимость. Кинематографу приходится вести борьбу за зрителя с телевидением, и потому необходимо особое внимание уделять яркости, активности, выразительности зрительной формы — в этом кинематограф пока не знает себе равных, и об этом приоритете надо всегда заботиться.

У этого процесса есть и другая, не менее важная сторона. Имеется в виду, что зритель учится видеть мир через посредство киноэкрана. Зрительный образ фильма — это огромной силы средство идеологического воздействия на сознание миллионов, на их мировосприятие и в конечном итоге становится средством их воспитания.

Известны прекрасные традиции советской операторской школы, традиции коллективизма в творчестве, стремление глубоко проникать в идейно-художественный замысел будущего кинопроизведения, умения мыслить самостоятельно, подчиняя при этом свое творчество общей цели и задачам.

В последние годы в нашей профессии продолжаются изыскания новых средств зрелищной выразительности в области разных форматов кадра, киноосвещения, пластики движения. Самое характерное направление поисков и достижений последних лет — отказ от традиционных схем освещения, поиск киноживописности в естественных световых сочетаниях, которые дарит нам природа. Это привело к большей правдивости, легкости и изяществу изображения. И вместе с тем легкость и красивость и в меньшей степени правдивость стали в последнее время своеобразной меркой кинооператорской моды, даже штампом. Многие стараются снимать красиво безотносительно к сценарию, к драматургии. И сегодня уже налицо пресыщение формой киноживописности, нужен более широкий фронт поисков.

Работы В. Юсова в «Они сражались за Родину» и И. Слабневича в «Освобождении» — примеры мужественной, точной операторской работы, не подверженной моде, где предметом операторского искусства стали не только композиция и игра светотени, а образы будничной исключительности подвига советских людей. А ведь эти картины не очень-то отмечались в части операторского мастерства. Критики тоже считают, что, если снято красиво, значит снято хорошо. Это глубоко неверная, порочная точка зрения, наносящая вред и нашей кинооператорской профессии, и искусствоведению в целом. Мы научились снимать красиво исключительное, но порой не всегда можем разыскать красоту в будничных проявлениях жизни и человечности.

В нашем операторском хозяйстве много проблем. Прежде всего я коснусь одного очень больного вопроса, волнующего на разных студиях страны, но ссылаться в основном буду на «Мосфильм», где я работаю и где он стоит наиболее остро. Я имею в виду проблему занятости. В последние годы сложилось явно ненормальное положение с кадрами кинооператоров, особенно на «Мосфильме». Суть в том, что операторов в штате студии в три раза больше, чем снимающихся картин. Несмотря на обилие короткометражек, на оплачиваемые простои, все равно положение настолько ненормальное, что дальше так оставаться не может.

Многие хотят попасть на ведущую студию страны и правдами и неправдами оказываются на «Мосфильме». Хорошо, когда работают по договорам люди талантливые, зарекомендовавшие себя на других студиях. Но плохо, когда штат киностудии в последние годы сильно пополнился не очень яркими людьми, профессионалами средней руки. Непонятно, каким образом они попали на студию. В основном это операторы, окончившие заочное отделение ВГИКа. К сожалению, среди них единицы, которых можно назвать настоящими мастерами своего дела. Видимо, подготовка заочников во ВГИКе требует резко повысить качество преподавания.

Мы понимаем, что качественный состав на-

шей огромной операторской гвардии далеко неравнозначен. Есть флагманы профессии, есть талантливые люди, но есть и такие, которые по разным причинам, по профессиональным и человеческим качествам не могут сегодня выполнять огромные творческо-производственные задачи, которые стоят перед усложнившимся кинопроизводством. Мы понимаем, что «Мосфильм» — не завод и нельзя волюнтаристски решать вопрос занятости творческих кадров. Но решать эту проблему надо. И у нас есть конкретное предложение, которое может облегчить трудную задачу. Мы вновь поднимаем вопрос об оплате труда второго оператора. Сегодня постановочное вознаграждение получают многие категории киноработников. Но среди них нет второго оператора. Это несправедливо. На операторах лежит значительная доля ответственности и труда как технического, так и творческого, второй оператор часто проводит самостоятельные параллельные съемки. Если бы был решен вопрос о выплате постановочного вознаграждения вторым операторам, на студиях страны произошла бы, мне кажется, столь необходимая дифференциация кадров. Те, кто годами мучительно не могут получить работу оператора-постановщика, пошли бы работать к другому оператору в качестве камермана. Это сократило бы простои, сделало бы производство более ритмичным и высококачественным. Да и сама профессия второго оператора стала бы более престижной.

Теперь — о престиже операторской профессии.

В период «смотрин», когда режиссер набирает себе съемочную группу, он особенно щепетилен в выборе кинооператора, так как понимает, что кинооператор — это его ближайший соратник, с которым приходится решать весь огромный круг творческих и организационно-производственных вопросов. Так что в момент создания коллектива оператор чувствует себя вполне уважаемой, достойной фигурой. В работе над режиссерским сценарием, в выборе натуры, часто в выборе актеров, в выработке общего постановочного проекта будущего фильма роль и значение оператора трудно переоценить — он участвует практически во всех творческо-производственных делах. Кинооператор — один из ведущих организаторов процесса съемки, особенно на самой съемочной площадке. Но вот фильм сделан. Под наблюдением оператора напечатана эталонная копия и уложена в коробки. И вот тут картина резко меняется. Режиссер с этого момента больше не говорит о коллективности труда и называет фильм своим. В этом его поддерживает и руководство.

В перерыве между заседаниями. А. Зархи, Ш. Аббасов

Неверным кажется и малое представительство кинооператорской профессии в высших органах Союза кинематографистов. Из 110 москвичей — членов правления всего два оператора. А фестивали? Число операторов и художников в жюри очень ограничено.

Настала потребность разработки теории операторского искусства. Кинематографическая пресса мало внимания уделяет вопросам изобразительной культуры фильма. Большинство

теоретических и критических работ лишено анализа изобразительного решения или этот анализ примитивен и непрофессионален. Видимо, надо дополнить программы киноведческого факультета ВГИКа, заострив внимание на проблемах изобразительного решения фильмов и мастерства работы операторов. Мы предлагаем провести специальный пленум Союза по вопросам изобразительного решения фильмов.

Не секрет, что в искусстве кино художественный прогресс неразрывно связан с прогрессом техническим. Поэтому нам кажется, что вопросы технического совершенствования советского кинематографа также должны быть в сфере интересов наших режиссеров. Вместе мы добьемся гораздо большего.

В последние годы появилась светосильная оптика, и мы получили возможность снимать практически в любых интерьерах с самой низкой освещенностью, что расширило наши художественные возможности и выгодно отразилось на экономике кинопроизводства. Правда, это касается лишь фильмов обычного формата. Для картин широкого формата или широкого экрана ничего нового в кинотехнике нет, процесс съемки этих фильмов по-прежнему дорог и очень громоздок.

По поводу кинопленки я уже выступал несколько раз на самых разных уровнях: и в Казани, где пленку делают, и на совместном заседании Коллегии Госкино СССР и Министерства химической промышленности. Поднимался этот вопрос и на Всесоюзном совещании работников кино.

К сожалению, на IV съезде кинематографистов можно лишь с досадой констатировать, что до сих пор не выполнен пункт Постановления ЦК КПСС от 1972 года — «обеспечение студий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, отвечающими современным требованиям».

На долгие годы затянулся вопрос оснащения киностудий легкими осветительными приборами с металлогалогенными лампами. Между тем завод в Тернополе делает нужные приборы, завод в Саранске — лампы к ним, эти лампы светят уже несколько лет на телевидении, используются во многих тепличных хозяйствах. И только до кино необходимые приборы никак не дойдут.

И последний вопрос, пожалуй, самый главный для операторской профессии, — вопрос нашего авторского права на оригинальное изображение, напечатанное в эталонных условиях с негатива. Это наше неотъемлемое право, однако нарушается оно почти на всех стадиях. Сначала на студии оператора загоняют в жесткие рамки технических условий, не всегда учитывающих художественные задачи. Это уже путь к усредненности, похожести изображения в разных фильмах. Затем печать рабочего, текущего материала оказывается далеко не всегда лучшего качества. А ведь порой именно по этому материалу судят о работе оператора и часто решают его судьбу. Истинные художники всегда работают на грани «фола», всегда остро, и технические службы должны с пониманием относиться к творческим поискам операторов. Сегодня фильм сдается на двух пленках, то есть руководство студии и Госкино видят только рабочую печать, приблизительную, а иногда и очень далекую от задуманного оператором. В результате создается ощущение, что в операторской работе наступила эра небрежности, снизился ее уровень.

А что говорить о зрителе, нашем главном судье? Ведь зрители никогда не видят совершенства операторской работы, потому что смотрят копию с контратипа. Представьте себе ситуацию, при которой в музеях вместо оригиналов Рембрандта, Пикассо и Пименова повесят хорошие репродукции. Думаю, посетители возмутятся и перестанут ходить в музеи, а будут дома листать прекрасно изданные книги. Наши кинозрители не возмущаются просто потому, что не знают, что может быть другое изображение. Они думают, что это потолок работы советских операторов.

Мы настоятельно просим изменить положение хотя бы вот таким способом. Печатать 10—15 эталонных копий с оригинального негатива под наблюдением оператора и показывать их в лучших кинотеатрах различных городов с аннотацией, что показывается оригинальное изображение. Это поднимет престиж профессии кинооператора и всего кинематографа.

В. М. Захаров,
бригадир завода «Атоммаш»

Разрешите мне от имени многотысячного коллектива атоммашевцев, строителей и рабочих гиганта отечественного энергомашиностроения, горячо и сердечно приветствовать вас и в вашем лице всех авторов исторической кинолетописи героического труда советского народа, пожелать успешной работы съезду.

Еще на заре советского кинематографа создатель Коммунистической партии и основатель нашего государства В. И. Ленин сказал: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Время подтвердило огромную мудрость и справедливость этих слов. От себя и своих товарищей — рабочих скажу: кино и сегодня остается важнейшим и любимейшим для нас искусством. Искусством, которое идет рядом с вдохновенным трудом рабочих и колхозников.

Особую роль в этом играет документальное кино. Никакие другие виды искусств так точно и выразительно не могут передать закладку первого фундамента «Атоммаша», глубину наших чувств, вызванных приветствием Леонида Ильича Брежнева по случаю досрочного пуска — на полгода раньше — к XXVI съезду КПСС корпуса первого донского реактора.

От имени делегации атоммашевцев и всех волгодонцев я должен сказать, что в досрочное изготовление корпуса большой вклад внесли и вы, дорогие кинематографисты. Огромную радость доставили атоммашевцам встречи с замечательными мастерами советского кино: Б. Ф. Андреевым, В. В. Санаевым, Н. А. Крючковым, П. П. Кадочниковым, А. В. Баталовым, Л. А. Чурсиной, Л. А. Кулиджановым, А. Л. Столбовым и многими, многими другими прекрасными актерами и режиссерами. После таких встреч получаешь большой эмоциональный заряд и хочется трудиться все лучше и лучше. Сердечное спасибо правлению Союза кинематографистов!

Мы гордимся делом, которое нам доверено. Специалисты называют «Атоммаш» самым большим реакторным заводом в мире, заводом XXI века. Это означает, что волгодонский гигант значительно ускорит темпы развития ядерной энергетики в нашей стране, внесет весомый вклад в осуществление комплексной атомно-энергетической программы, принятой странами — участницами СЭВ, и таким образом поможет скорее устранить зависимость человека от традиционных видов топлива. Ученые подсчитали, что продукция завода позволит сэкономить в год 16 миллионов тонн нефти.

«Атоммаш» — это новый современный город. Сейчас в нем более 130 тысяч человек населения. А градостроители, архитекторы уже сегодня в своих разработках видят город с 500-тысячным населением. Мы верим, что он будет одним из красивейших городов юга нашей страны. И мы верим, что не за горами то время, когда в наш город приедут кинематографисты и создадут фильм, достойный самых высоких оценок...

Уже несколько лет действует у нас с Союзом кинематографистов договор о содружестве. По этому договору проводятся в волгодонских кинотеатрах премьеры фильмов и зрительские конференции, благодаря этому же договору мы с радостью принимаем у себя в гостях известных актеров и режиссеров нашей страны.

Выполнению производственных задач способствует и развернувшееся среди бригад соревнование за право быть обладателем приза Союза кинематографистов СССР.

Но главное — кино помогает нам жить духовно богаче, смелее бороться с реальными трудностями и отдельными недостатками.

Вспомним «Премию». Фильм смотрится на одном дыхании, и никому не становится скучно. В наших знаменитых бригадирах Александре Семеновиче Савранском и Леониде Сергеевиче Зимине и других я узнаю бригадира Потапова. Конечно, проблемы, которые приходится им решать, — другого плана, да и характерами они не совсем похожи на главного героя фильма, но близки ему главным — честностью и смелостью. Скажем, Александру Семеновичу Савранскому рабочая честь, бесконечная преданность делу и, конечно же, ответственность не позволили в течение нескольких суток, пока выполнялись самые ответственные операции на первом корпусе реактора, хоть на

час-другой уйти с завода. Такие Потаповы есть и у нас на «Атоммаше»! За такими бригадирами, как он, — будущее.

В «Премии» нам хорошо знакомы и управляющий трестом, который считает, что план надо «делать» любой ценой, и осторожный диспетчер, и отсиживающийся на заседании инженер, которому все равно, чем закончится конфликт. Я думаю, успех этого фильма заключается не только в том, что подняты очень актуальные производственные проблемы, но и в том, что идет спор разных человеческих позиций.

Сейчас на производстве создаются условия для максимального проявления человеческой активности. Этому способствуют и внедрение бригадных форм организации труда, и деятельность советов бригадиров, и внедрение новой системы оплаты труда с применением коэффициента трудового участия, и внедрение системы планирования работы бригад на основе бригад-коллективов. При такой организации труда каждый член рабочего коллектива чувствует себя ответственным за все, что происходит, чувствует себя хозяином на производстве.

Конечно, не все проблемы, возникающие в связи с этим, решаются легко и просто, многое зависит как раз от уровня трудового, нравственного воспитания рабочей молодежи, и в этом смысле мы ожидаем помощи от нашего кино. Серьезный, действенный разговор на эту тему, мне кажется, в кинематографе по-настоящему только начинается.

В последние годы на экран вышло немало замечательных фильмов о молодежи, о незабываемом подвиге наших отцов и старших братьев в Великой Отечественной войне, о моральных поисках наших современников. Мне сегодня хочется высказать слова глубокой благодарности создателям таких прекрасных фильмов, как «Подранки», «Судьба», «Москва слезам не верит», «Вкус хлеба», «Особо важное задание».

Мне казалось, что объективно я, рабочий, могу судить и говорить больше о фильмах на производственную тематику, потому что это мой материал, здесь я — на своей территории. Но, наверное, нет своего и несвоего материала в хорошем, по-настоящему добром, талантливом фильме, потому что никого не оставляет он равнодушным — ни рабочего, ни художника, ни учителя, ни партийного работника, потому что это настоящее искусство.

В советском кино экранизированы практически все произведения нашего великого земляка Михаила Александровича Шолохова. Эти фильмы с непреходящим интересом смотрят все новые и новые миллионы зрителей. Но на тихом Дону и нынче кипит бурная жизнь, донские казаки теперь не коня — атомный реактор запрягают, и проблем у нас, достойных большого экрана, непочатый край.

В самом деле, тысячи молодых устремились на «Атоммаш», чтобы осуществить свои мечты; приехали сюда и зрелые люди: кто за главным делом жизни, кто ради того, чтобы изменить свою судьбу. «Атоммаш» — это не только розовые мечты, голубые дали. Наш завод — новое, большой трудности дело. А что подлинно новое и большое рождается без трудностей и проблем? Хоть начинался наш новый город не с палаток, а сразу «набело», «начисто», бытовых неурядиц, неустроенности у нас еще хватает. Сколько производственных проблем встает ежедневно во всей остроте; не сразу и не просто притираются в новых коллективах люди. И, конечно, находятся среди строителей и заводчан такие, которые от временных трудностей роста и становления бегут в поисках более легкой и устроенной жизни.

Как видите, «Атоммаш» может дать кинематографу новые темы, сюжеты, образы. Мне кажется, такой материал, как у нас, — прекрасное поле деятельности и для документалистов. Тем более что они у нас бывают постоянно — и хроника, и телевидение, и научфильм, и съемочные группы студий документальных фильмов.

Леонид Ильич Брежнев на XXVI съезде КПСС сказал, что «партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

С этой высокой трибуны я хочу в заключение

сказать: дорогие товарищи, мы ждем от вас произведений, которые бы у зрителя находили созвучие их собственным мыслям и переживаниям, воплощали лучшие черты советского характера.

Позвольте мне еще раз горячо приветствовать всесоюзный форум мастеров советского кино, пожелать вам новых творческих свершений, больших успехов в коммунистическом воспитании трудящихся, в выполнении исторических решений XXVI съезда КПСС.

В перерыве между заседаниями. Г. Егиазаров, В. Наумов, Ю. Озеров

В знак нашей глубокой признательности позвольте преподнести в подарок модель корпуса атомного реактора, изготовленную из того же металла и с тем же высоким вдохновением и профессиональным мастерством, что и настоящий реактор.

Пусть этот подарок символизирует нашу постоянную с вами дружбу и дальнейшее совместное продвижение вперед.

В. Ф. Артмане

Кинематографисты Прибалтики, несомненно, внесли свою прекрасную, неповторимую краску в палитру советского кино. И латвийские кинематографисты за эти пять лет, конечно, выросли. И хотя мы постоянно критикуем сами себя, все же за эти годы у нас появились картины, интересные не только сюжетно, но уже всерьез рассматривающие человека. Как мне кажется, самая большая беда многих фильмов Рижской киностудии — это чрезмерное увлечение сюжетом, за которым часто бывает трудно обнаружить человеческий характер, человеческую судьбу.

У нас появилось много молодых режиссеров и молодых операторов, заявивших себя очень хорошо. Улучшается и наша производственная база: рассчитанная на выпуск двух художественных фильмов в год, студия сейчас выдерживает нагрузку в семь картин.

Особо стоит забота об актерах. О молодых актерах. Если режиссеров и операторов готовит ВГИК, то актеров воспитываем мы сами, и вот каким образом. В народную студию при Академическом художественном театре имени Яна Райниса приглашается молодежь в возрасте 16 лет и старше. Самые одаренные поступают затем на специальный факультет при Консерватории. В будущем году состоится выпуск уже третьего поколения воспитанников студии. Мы готовим актеров для театра, но, хорошо понимая, что сегодня актер не мыслится без кино, пытаемся заниматься и его кинематографической подготовкой. Наши молодые актеры путем просмотров и лекций получают определенную сумму знаний по киноискусству.

Недавно латвийские кинематографисты провели свой съезд, подытожили достижения, обратили внимание на нерешенные проблемы. Одна из них, как и в других кинематографиях, — нехватка сценариев. В этой связи мы основали при нашем республиканском союзе сценарный совет. Мы хотим как-то привлечь к его деятельности молодых актеров — чтобы они работали с авторами, экспериментировали вместе с ними.

Теперь о том, что очень волнует всех актеров. Я не удивляюсь, что актеры сегодня одновременно снимаются в двух-трех картинах. И часто — далеко не из художественных побуждений.

Работа актера — не механическая работа. Очень важно, к а к и м актер выходит на съемочную площадку, насколько он подготовлен к съемкам. Сниматься с актером, который влетает наспех и не имеет ясного представления о том, что он будет делать перед кинокамерой, я не хочу! Так работать нельзя. Но всегда ли виноват в этом актер? Ведь он нередко вынужден курсировать между несколькими съемочными площадками. Надо решить вопрос об условиях, об оплате актерского труда.

Наша актерская жизнь уходит очень быстро. Поэтому бесхозяйственное отношение к актеру недопустимо.

А. Н. Калякин,
секретарь ЦК ВЛКСМ

Герои лучших советских фильмов увлекают своей убежденностью, преданностью Родине, гражданской зрелостью и духовным богатством. Их цельные и яркие образы близки молодежи, они стали для нее высоким нравственным идеалом. Советские юноши и девушки именно в таких героях, как об этом убедительно сказал на XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев, «...находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера». И нет сомнения в том, что всестороннее обсуждение на съезде актуальных проблем отечественного киноискусства даст новый импульс созданию произведений, достойно отражающих нашу эпоху.

Среди прославленных мастеров мы искренне рады видеть сегодня многочисленный отряд молодых кинематографистов, которым предстоит продолжить и обогатить традиции Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина, братьев Васильевых и других выдающихся художников. Многие из начинающих режиссеров, сценаристов, актеров, операторов уже порадовали зрителей талантливыми, яркими работами. Лучшие из молодых по праву удостоены премий Ленинского комсомола.

Глубокий и заинтересованный разговор о творческом становлении дебютантов состоялся на III Всесоюзном совещании-семинаре молодых кинематографистов, организованном Госкино СССР, ЦК ВЛКСМ и Союзом кинематографистов СССР. На совещании подчеркивалось, как важно вовремя увидеть и поддержать талант, умело направить поиск художника, постоянно укреплять его идейно-нравственные позиции. По итогам семинара принято совместное постановление и перспективный план дальнейшей работы по всестороннему воспитанию творческой молодежи, реализация которых явится значительным шагом на пути становления новой плеяды мастеров экрана.

Заметить в жизни главное, создать полнокровный образ современника — задача ответственная и непростая. Каждый успех в искусстве невозможно отделить от глубины мировоззрения, гражданской зрелости, общественного кругозора, то есть всего того, что составляет основу творческой личности. В формировании ее неоценима роль авторитета, опыта тех, кто своим благородным трудом воспитателя заслужил высокое звание наставника молодежи. Сергей Аполлинариевич Герасимов, Сергей Федорович Бондарчук, Лев Александрович Кулиджанов, Александр Васильевич Караганов, Малик Каюмович Каюмов, Тимофей Васильевич Левчук, Алексей Владимирович Баталов, Игорь Васильевич Таланкин, Анатолий Дмитриевич Головня, Евгений Иосифович Габрилович — с этими и многими другими именами не только связаны достижения современного советского кино, но и замечательная традиция нашего искусства — забота о живой связи и преемственности поколений. От имени Центрального Комитета ВЛКСМ позвольте выразить сердечную признательность всем мастерам-наставникам за их неустанную заботу о молодой творческой смене.

В художественном осмыслении явлений действительности важное место занимает исследование проблем жизни молодежи. В отчетном докладе правления СК СССР был назван целый ряд талантливых художественных фильмов, в центре которых — юноши и девушки наших дней. Немало интересных лент о комсомоле, важнейших проблемах коммунистического воспитания подрастающего поколения создано кинодокументалистами. Большое воспитательное значение обрела кинолетопись строительства Байкало-Амурской магистрали, которую на протяжении нескольких лет создает Центральная студия документальных фильмов.

Однако надо сказать откровенно, образ молодого героя, тема трудовых свершений советской молодежи раскрываются пока явно недостаточно. Не случайно жюри детских и юношеских фильмов Всесоюзных кинофестивалей неоднократно отмечает отсутствие на экране яркого, глубокого, художественно убедительного образа нашего молодого современника. Многие киногерои замкнуты в узком мирке собственного «я», они бесконечно философствуют, спорят о нравственности, но сами стоят в стороне от борьбы за утверждение высоких моральных принципов.

Ответственную задачу поставил перед нами XXVI съезд партии — способствовать формированию поколений людей политически активных, всегда готовых к защите своей Родины. Сегодня, в условиях осложнения международной обстановки и обострения идеологической борьбы, огромную роль играет воспитание молодежи на примерах жизни и деятельности пламенных бойцов революции, первостроителей нового общества, героических защитников отчизны. Высокие революционные и патриотические мотивы советского кино развивают стремление молодежи к романтике, подвигу, верности гражданскому долгу.

Однако нельзя не обратить внимание на использование чисто внешних эффектов в некоторых новых фильмах исторического и военно-патриотического жанра. Подобное стремление только к занимательности, остроте сюжета приводит, естественно, к ослаблению идейно-воспитательного потенциала кинокартины.

Хотелось бы вновь подчеркнуть важность и злободневность таких проблем, как борьба с проявлениями мещанства, накопительства, борьба с проникновением в сознание молодежи чуждых нам психологии и морали. И здесь комсомол возлагает большие надежды на

В зале заседаний. Т. Лиознова, К. Лучко, А. Медведкин

мобилизующее, действенное и убедительное слово киноэкрана.

Известно, что наиболее восприимчивый зритель — это дети и подростки. Какой нравственный урок получат они в кинозале — вот что волнует прежде всего. За последнее время, к сожалению, сдал свои позиции так называемый «школьный фильм», который вызывал когда-то широкий зрительский интерес и общественный резонанс. Сложности переходного периода, зарождение первых интимных чувств, непонимание между отцами и детьми — эти проблемы далеко не исчерпывают жизнь современного юношества, которую нельзя представить без коллектива, интересных и полезных общественных дел.

Центральный Комитет ВЛКСМ, как и прежде, выражает готовность самым активным образом помогать деятелям кино в создании произведений, адресованных подрастающему поколению. Думается, в этой связи следует шире использовать практику социальных заказов, творческих командировок, ускорить подготовку конкурса на лучший сценарий о молодом современнике, провести смотр студенческих работ, посвященных этой теме.

Ежегодно на экран выходят сотни новых отечественных и зарубежных кинофильмов. Поэтому все острее становится проблема формирования зрительской культуры, в первую очередь у молодежи. Большая роль здесь принадлежит печати, телевидению и радио, которые призваны выносить эти вопросы на самое широкое обсуждение. Сегодня у нас в стране немало кинотеатров, клубов, факультативов и университетов молодого зрителя, которые благодаря энтузиазму большого отряда пропагандистов кино стали подлинными центрами эстетического воспитания. Однако, как правило, они нуждаются в более действенной организационной и методической помощи как со стороны комитетов комсомола, так и отделений Союза кинематографистов, их опыт заслуживает самого пристального внимания, поддержки и широкого распространения.

ЦК ВЛКСМ ставит перед комсомольскими организациями страны задачу — полно и всесторонне использовать в своей работе лучшие достижения киноискусства. Мы всегда ратуем за то, чтобы воспитывать юного зрителя прежде всего на фильмах яркого, социального звучания, поднимающих серьезные общественные и нравственные проблемы. И чем богаче и талантливее будет многонациональное советское кино, тем значительнее его вклад в дело коммунистического воспитания.

В. К. Черных

С этой трибуны немало говорилось о приливной волне в нашем искусстве. Думаю, что это относится и к кинематографии.

За последние пять лет в нашем кино произошли, на мой взгляд, существенные изменения. Одновременно со зрительским бумом на театре отчетливо определился и зрительский бум в кинематографе. На советские фильмы стоят в очередях за билетами, картины не сходят с экранов по нескольку месяцев. Такого, пожалуй, не было с тридцатых годов. Правда, таких фильмов еще не много, но если их наберется до двух десятков, это уже совсем неплохо.

Кинокритики раньше в основном анализировали, почему зритель не идет на те или иные картины, и всегда находили этому объяснение. Теперь критика столкнулась с противоположной проблемой — чем объяснить феномен зрительского успеха ряда советских картин. В прессе по одной и той же картине появляются одновременно и безапелляционно восторженные, и снобистски уничтожающие статьи. Я, написавший сценарий «Москва слезам не верит», получил это полной мерой. Как я к этому отношусь? Скажу откровенно: с большим интересом! Хуже было бы, если бы не писали ничего. Но настоящего анализа это важное явление пока еще в критике не получило.

Впрочем, пожалуй, я оговорился... Явление, о котором идет речь, это не феномен, а норма. Норма, когда фильмы смотрят миллионы у нас в стране и во всем мире, потому что

кино всегда было и остается самым демократическим и народным искусством. Я думаю, бессмысленно снимать фильм с надеждой, что если его не поймут сегодня, то он станет со временем дорогим антиквариатом. Вряд ли. Фильм, который провалился в прокате двадцать лет назад, не найдет зрителя и сегодня, кроме телезрителей, может быть. Здесь я хотел бы заметить, что наше телевидение, наряду с киноклассикой, с хорошими картинами, из года в год показывает очень плохие фильмы, о которых кинематограф постарался забыть навсегда. По-моему, телевидение тем самым вводит в заблуждение зрителей, преподнося эти картины как произведения искусства, каковыми они не являются.

Бывает, что художник создает талантливое произведение, которое опережает свое время, и его может оценить пока очень небольшой круг зрителей. Но это исключение из правила. Фильмы же, которые не смотрят зрители, я бы назвал непрофессиональными. Проблема так называемого «среднего» фильма — проблема фильма непрофессионального. В профессиональном фильме есть крепкий сюжет, роли исполняют хорошие, точно выбранные актеры, есть прекрасная музыка, точные диалоги. Такой фильм может не остаться на века, но в данный момент его будут смотреть обязательно.

Откуда берутся серые, непрофессиональные фильмы? Ведь, кажется, перед ними стоит крепкий заслон. Сценарий читают и обсуждают семь инстанций и более двадцати человек. Казалось бы, никакой халтуре не прорваться. Люди, которые обсуждают сценарий, хорошие, очень профессиональные. Но, как ни странно, именно они сегодня способствуют появлению средней непрофессиональной продукции. Потому что опека, которой окружили художников, как-то затянулась.

Есть такое понятие в искусстве, как актуальная тема. В экономике это называют актуальной проблемой. Если общество решает непростые задачи, которые возникли на определенном этапе его развития, то в их решении участвуют все профессии, естественно, и художники тоже, только своими методами.

О проблеме качества говорилось на XXV съезде партии, огромное внимание этой проблеме было уделено и на XXVI съезде, потому что с наскока такую проблему не решишь. Проблема качества — прежде всего проблема совести, а это категория нравственная, и ею должно заниматься искусство.

Однако крупному, оригинальному художнику всегда нужно время, чтобы осмыслить явление, выработать свою точку зрения, которая может потом влиять на мнение миллионов. Кроме того, у художника есть свой круг проблем и задач, с которыми он хотел бы выйти к зрителю. Поэтому социальный заказ всегда требует перенастройки и переналадки. И тут появляется энергичный фантом со сценарием на актуальную тему, который написан быстро и плохо. В доработку включаются сценарные коллеги объединений, студий и комитетов. Опытные, талантливые люди дают советы и рекомендации, придумывают сюжетные ходы и характеры за бездарного автора. Так, усилиями многих конструируется средний сценарий. Потом приходит такой же режиссер, ему помогают выбрать актеров, помогают снимать и озвучивать фильм, а в результате получается картина, в общем-то никому не нужная, ее никто не смотрит.

Подобным образом появляются фильмы и о проблеме качества. В частности — о бригадном подряде. Подряд, как известно, — это в первую очередь ответственность, и личная, и коллективная. Но сценарий этого фильма почему-то пишет одесский оператор дорабатывает его в качестве сценариста маститый московский режиссер, а наш уважаемый альманах киносценариев печатает это произведение, потому что оно актуально, хотя никакого отношения к искусству не имеет.

На XXVI съезде партии в Отчетном докладе Леонид Ильич Брежнев абсолютно четко, я бы сказал, непримиримо высказался по таким поводам:

«Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыка-

лись в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра».

Ну, а как же быть, если талантливый художник осмысливает поставленную задачу слишком долго? Подождать? Может быть, и подождать. Может быть, поискать авторов среди молодых и начинающих. Я думаю, что государственный заказ в таких случаях должен использоваться достаточно гибко и обязательно с соответствующим учетом средств материального поощрения за актуальную, интересную ленту. Потому что талантливое произведение всегда рентабельно, ибо создается не для разового употребления, а работает долгие годы.

Появлению средней продукции также во многом способствуют, как ни странно, консультанты, без которых кино обойтись не может. К сожалению, очень часто консультант выступает с ведомственных позиций по принципу: у нас такого нет, не было и не может быть... Естественно, после такого отзыва сценарий или не идет в производство, или очень сильно выпрямляется. Ведь никому не хочется ссориться, скажем, с Министерством здравоохранения или с Аэрофлотом...

Последнее время в кинематографе многие конфликты все чаще происходят в среде интеллигенции. Мы бесстрашно разоблачаем озверевшее мещанство при дележке мест в гаражном кооперативе среди научных сотрудников. Мы показываем, как заместитель директора НИИ борется против директора, когда подключаются партийные и профсоюзные организации и кипят такие страсти и применяются такие методы, что и поверить в это трудно. Не знаю, может быть, стоит показывать и такое. Но у меня есть только одно опасение: как бы мы сами не создали из интеллигенции испытательный полигон по проблемам стяжательства и мещанства, которые, по-моему, не самые главные для нее. В среде рабочих и колхозников подобные проблемы стоят не менее остро, но мы проходим мимо, потому что браться за это очень хлопотно и очень ответственно.

Мы живем в чрезвычайно сложное время, в сложной международной обстановке. Стало уже дурной традицией, когда каждая новая американская администрация испытывает нас на прочность, на терпение и на выдержку. Против нас работают десятки радиостанций, каждый год выпускаются антисоветские фильмы, в которых порочится наш строй, наш образ жизни. В ответ на это нам надо создавать киноленты, рассказывающие о наших достоинствах и преимуществах.

Недавно, перед праздником Победы, я разговорился с одним ветераном Великой Отечественной войны, и он, узнав, что я работаю в кино, сказал примерно следующее: какое было прекрасное кино перед войной! В том, что мы выстояли и победили, заслуга кино тоже. Оно зарядило нас оптимизмом.

И я думаю, что если когда-нибудь люди скажут, что кинематограф восьмидесятых годов, создавая фильмы, помогающие осмыслить наши достоинства и недостатки, еще и заряжал оптимизмом, то можно будет считать, что мы свою задачу выполнили и, может быть, даже не хуже, чем это делали мастера старшего поколения советского киноискусства.

В. А. Грамматиков

Строя новый мир, мы по праву гордимся достижениями в экономике, науке и культуре, радуемся успехам в самом трудном и самом благородном деле, которое завещал нам Ленин, — в воспитании нового человека, человека высокой идейной убежденности, патриота и интернационалиста, хозяина своей страны.

Это с новой силой подтвердили решения XXVI съезда КПСС. Изучая их, мы, кинематографисты, полнее, масштабнее представляем себе перспективу развития нашего общего дела. Перспективу вполне конкретную, обязывающую, в частности, наш детский и юношеский кинематограф соотносить свои поиски с достижениями жизни, с ее насущными потребностями и проблемами.

Разговор о детском кинематографе я бы хотел начать с четкой дифференциации самого понятия — детское и юношеское кино. В юном возрасте каждый год — это целая эпоха. Недаром Лев Толстой назвал свою великую трилогию «Детство», «Отрочество», «Юность», подчеркнув, что это разные периоды ранней поры человеческой жизни. Выступая на пленуме Союза кинематографистов, режиссер Федор Хитрук говорил: «Я думаю, что такого кино — «детское и юношеское» — нет. Его быть не может. Есть дети, и есть фильмы для детей. Есть подростки, которых от детей разделяет дистанция бо́льшая, чем от взрослых. И есть юношество — это физиологически и интеллектуально взрослые люди, и держать их в одной компании с детьми абсурд. Их скорее можно присоединить к обществу взрослых. Мы иногда жалуемся на инфантильность молодежи и сами же держим их с детьми под одной крышей. Где же здесь логика?»

Давайте попробуем разделить понятие «кино для детей и юношества» на три его непременные составные части и рассмотрим каждую из них в отдельности, без союза «и», который зачастую вносит путаницу, заслоняя среднеарифметическими показаниями объективную картину наших успехов и недочетов в работе с многомиллионной юной аудиторией.

Итак — фильмы для малышей, фильмы для подростков и фильмы для юношества.

Начну с самых маленьких.

Дети любят сказки. Своим маленьким жизненным опытом они безошибочно оценивают добро и зло, логичное и нелогичное. В сказках они открывают мир, учатся верности, честности, героизму, товариществу и остальным человеческим добродетелям. Традиции киносказки, связанные с именами и творчеством А. Птушко и А. Роу, не получили, к сожалению, достойного продолжения в новых работах режиссеров среднего и младшего поколений. Их фильмам часто не хватает той органичности, той целостности восприятия сказочного мира, которые были у их предшественников. Сегодня я, пожалуй, могу назвать лишь Бориса Рыцарева, с завидным постоянством разрабатывающего «сказочную тему» на Киностудии имени М. Горького, и поздравить Студию имени А. П. Довженко, на которой режиссер В. Гресь экранизировал сказку «Черная курица» — фильм получил главный приз детского конкурса последнего Всесоюзного фестиваля. Не случайно на страницах центрального органа печати — газеты «Правда» появилась статья, пронизанная беспокойством за судьбу этого популярного, необходимого детям киножанра.

В перерыве между заседаниями.
А. Багалов

Здесь можно сделать упрек и в адрес национальных киностудий. Располагая богатейшим фольклорным материалом народного сказочного творчества, они почти не делают попыток перевести его на язык детского кинематографа. Хочется напомнить о том, что

было специальное постановление Госкино СССР, обязывающее национальные студии выпускать хотя бы по одной детской картине в год.

Сказка сама по себе подразумевает яркость и необычность формы. И в этом нам, кинематографистам, неплохо было бы взять пример с детского книжного издательства «Малыш». Посмотрите, с какой выдумкой, как красочно и броско, с каким точным вкусом оформляются там книжки сказок. Благодаря им, ребенок, еще не научившись читать, успевает подружиться с героями былин и сказок нашего народа, открыть и полюбить Пушкина, Крылова, Чуковского.

У хорошей киносказки, как правило, счастливая судьба. Она живет долго, радуя и воспитывая многие поколения людей, ибо не надо забывать, что зрительская аудитория детских кинотеатров обновляется чуть ли не каждые три-четыре года. Мне, кстати, кажется отнюдь не случайным, что на недавнем фестивале «Сказка» сегодняшние малыши назвали своим любимым фильмом старую и добрую «Золушку».

Но только ли сказка должна определять лицо детского кинематографа? Конечно, нет. Малышам нужны приключения, фантастика, музыкальные комедии, фильмы на воспитательно-патриотические темы. И такие картины у нас делаются. Но всем ли хватает одного непременного для детского кино качества — увлекательности? Не сумев увлечь детскую аудиторию, фильм теряет значительную часть своего художественного и воспитательного заряда.

Фильмов для детей младшего возраста выпускается у нас еще мало. И в этих условиях возрастает значение работы мультипликаторов. Им приходится как бы восполнять пробел в очень ответственной сфере духовного воспитания подрастающего поколения. А если вспомнить широко известную мысль, что к пятилетнему возрасту закладываются основы характера человека, если принять во внимание, что мультипликационные фильмы дети начинают смотреть чуть ли не с двухлетнего возраста, то можно понять, сколь ответственная роль в идеологическом и нравственном воспитании отводится мастерам этого вида искусства. И здесь как раз тот случай, когда любовь взаимна. Так что мы, работники детского кино, должны сказать нашим мультипликаторам большое спасибо.

У нас в стране существует единственная в мире киностудия детских и юношеских фильмов. Несколько лет назад годовой план выпуска картин на этой студии был увеличен. В основном в расчете на расширение производства именно детских фильмов. Что же получилось на деле?

Выступая на IV пленуме правления Союза кинематографистов СССР, посвященном проблемам коммунистического воспитания подрастающего поколения и задачам дальнейшего развития кино для детей и юношества, Илья Фрэз ответил на вопрос так: «План-то был увеличен, а новых режиссеров, готовых снимать такие фильмы не по обязанности, а по велению сердца, на студии почти не появилось. Образовался вакуум, который заполнили люди, не нашедшие своей темы в искусстве, готовые снимать все — даже детские фильмы! Лишь бы отделаться. Невольно снижая требования, студия вынуждена была запускать их в производство — план-то выполнять нужно. В результате выходили слабые фильмы, беспроблемные, мелкодумные, профессионально беспомощные».

И дело тут не в том, что студия плохо ищет режиссеров для детского кинематографа. Их негде искать. Во ВГИКе их не готовят, несмотря на многочисленные рекомендации и постановления. Откуда же им взяться?

Высшие курсы Госкино СССР посвятили один выпуск режиссеров и сценаристов целиком детскому кино. Хорошо было бы проанализировать, как выполнили свое обязательство те, кто был призван не просто в киноискусство, а в детский кинематограф, сколько выпускников осталось и работает в детском кино.

Впрочем, не стоит анализировать. Практика знает немало примеров, когда молодые талантливые режиссеры, свежо и многообе-

щающе начавшие свой творческий путь в детском кинематографе, безвозвратно уходили из него: стоило им дважды выглянуть на расцвеченную фестивальными флагами магистраль взрослого — большого! — кино, и они тут же забывали столь милые сердцу дворы своего детства. Так распрощались с детским кинематографом Алов и Наумов, Тарковский, Ролан Быков, Митта, Климов, Асанова, Соловьев.

Дефицит высокопрофессиональной режиссуры породил дефицит кинодраматургии в детском кино. Неопытные, порой случайные постановщики часто обедняют своей работой интересный литературный материал, попадающий к ним из сценарного портфеля студии. Естественно, все это не может не отразиться на взаимоотношениях кинематографа с нашими ведущими детскими писателями. Не уверенные в конечном результате, не желающие рисковать своим добрым именем, они, как правило, обходят стороной детское кино, которое к тому же не сулит им ни материальных, ни престижных выгод.

Я не случайно уделил так много внимания фильмам для детей. С фильмами для подростков и с фильмами для юношества дела обстоят значительно лучше. В последние годы здесь произошли плодотворные перемены. Создан целый ряд фильмов, получивших широкое признание общественности, юного зрителя. Государственных премий СССР удостоены «Чудак из 5-го «Б» и «Сто дней после детства», мультипликационные фильмы «Ежик в тумане», «Журавлиные перья» и «Сказка сказок». Государственные премии РСФСР были вручены создателям фильма «Москва — Кассиопея» и «Розыгрыш».

Я бы упомянул фильмы, успешно разрабатывающие морально-нравственную тему нашего кино: «Ключ без права передачи», «Чужие письма», «Смятение чувств», «Школьный вальс», «Доброта», «Последний шанс», «Предательница», «Перевод с английского», «Ребячьи комиссары», «Ваши права», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Вам и не снилось...».

У юного зрителя, у подростка всегда велика душевная потребность в героях, поднявшихся на высоты подвига, будь это подвиг в схватке с врагами или в борьбе за научную истину. А много ли подобных героев сходит с экрана к юному зрителю? На мой взгляд, непростительно мало.

Мы часто говорим: добро и зло — извечные категории нравственности. Но ведь добро и

В перерыве между заседаниями. И. Фрэз, Л. Гогоберидзе

зло — это не абстракция, они имеют свои классовые проявления. Бестужев-Марлинский говорил: смелость в разбое — это злодейство; смелость в сражении за правое дело — геройство. И кинематографистам, работающим в приключенческом жанре, нужно помнить об этом. Нужно четче выражать классовое, социальное содержание нравственных категорий. Не случайно столь большую роль в воспитании юношества на героических традициях народа сыграл двадцатисерийный фильм «Великая Отечественная».

Наметившееся в последнее время тематическое разнообразие фильмов для юношества и подростков не может не радовать. Так, например, картина А. Малюкова «В зоне особого внимания», увлекательно показывающая героику воинской службы, красоту мужества, находчивости, смекалки, утверждающая волю и напористость в достижении цели, стала эффективным средством патриотического воспитания молодежи. Фантастические фильмы Р. Викторова «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Через тернии к звездам» еще раз показывают, каким увлекательным и полезным для юношества экранным зрелищем может стать научная фантастика.

К сожалению, положение дел в жанре детской кинокомедии оставляет желать много лучшего. Веселых фильмов делается у нас до обидного мало, да и не всегда они соответствуют столь любимому подростками жанру. Хорошую и полезную работу проводит под руководством А. Хмелика творческий коллектив юмористического киножурнала «Ералаш». Но он не может восполнить недобор в области детских кинокомедий.

Кстати, говоря о жанровом многообразии, нельзя умолчать о том, что проблемные фильмы, чаще всего решаемые в жанре психологической драмы, привлекают пристальное внимание критиков, а фильмы комедийные, приключенческие, фантастические, музыкальные остаются, как правило, вне творческих дискуссий, за рамками общественного мнения. Такое положение, конечно же, не способствует развитию этих жанров.

Хочу сказать в этой связи и несколько слов о прокате наших фильмов. Ведь их нужно донести до зрителя, постараться сделать все возможное, чтобы картины увидели те, кому они адресованы. И здесь встает проблема, в детском кинематографе особенно острая. Ибо, как показали многочисленные исследования, многие из лучших наших фильмов, разрабатывающих важнейшие воспитательные темы, способствующие развитию жанров, отмеченные талантом их создателей, смотрит до обидного малое количество зрителей.

Ленту «Чужие письма», например, за 11 месяцев посмотрело лишь 9,7 миллиона зрителей, «Не болит голова у дятла» — 6,6 миллиона за год, а фильм «Сто дней после детства», получивший множество наград, признанный чуть ли не эталоном современного фильма для детей и юношества, — 7,4 миллиона зрителей. Повторяю, я назвал здесь лишь самые заметные работы. Что же говорить о других?

Как пробить дорогу к маленькому зрителю лентам наших национальных студий, лентам, достойным самой широкой пропаганды, но не получающим аудиторию главным образом потому, что допускаются ошибки в системе их продвижения к экрану?

Уверен, что работники кинофикации и кинопроката тоже должны учитывать интересы не вообще детской аудитории, а подразделять ее на возрастные группы, то есть, как и все, кто посвятил себя детскому кинематографу, владеть методикой дифференцированного подхода к будущему зрителю.

IV пленум правления Союза кинематографистов, Всесоюзный семинар творческих работников детского кино, решение Всесоюзной комиссии детского и юношеского кино и партийно-хозяйственного актива Киностудии имени М. Горького определили круг вопросов, о которых я хочу напомнить с трибуны нашего съезда.

Располагая единственной в мире киностудией детских и юношеских фильмов, мы должны наконец решить проблему специальной подготовки творческих кадров для работы в детском кинематографе.

Надо решить вопрос о материальном по-

ощрении и стимулировании творческих работников, создающих фильмы для детей. Я подчеркиваю — для детей, ибо на сегодняшний день это самая дефицитная кинематографическая профессия.

Нужно упорядочить систему проката детских фильмов.

Детское кино остро нуждается в печатном слове. Оно должно стать предметом дискуссий, критических выступлений, широкого обсуждения и умело организованной рекламы.

Мы по-прежнему ждем от нашего ВНИИ киноискусства серьезных теоретических и аналитических работ, посвященных проблемам детского кинематографа.

Мы терпеливо ждем давно обещанного конкурса на лучший детский сценарий, благодаря которому наверняка расширился бы круг авторов детского кино.

Детскому кинематографу нужна высокочувствительная пленка, так как свет наших дигов и юпитеров не каждый-то взрослый актер может выдержать. Мы испытываем острый дефицит в современных съемочных камерах, которые гарантировали бы отсутствие брака пленки, ускорили бы нашу работу с детьми, исключив необходимость пересъемок, в детском кино зачастую попросту невозможных.

Создание специализированного детского комплекса, необходимого Киностудии имени М. Горького, все еще тормозится, так как вопрос о передаче помещения цеха копирфабрики в ведение студии до сих пор еще не решен.

Вопросов, как видите, много, и если мы серьезно думаем о коммунистическом воспитании детей, о завтрашнем дне нашего кинематографа, то, значит, нужно менять наше отношение к детскому кино.

Дети — наша общая радость и общая забота. И детский кинематограф тоже должен стать общей заботой. Ну, а радостью он будет, если картины, адресованные подрастающему поколению, пускай не все, но большинство из них, станут подлинными произведениями искусства.

О. О. Сулейменов,
председатель Госкино Казахской ССР

Настоящую гордость за мой Казахстан, за его великие преобразования, социальные, экономические и культурные, я испытал на XXVI съезде партии, когда в Отчетном докладе Леонид Ильич Брежнев говорил о выдающемся вкладе наших тружеников в пятилетку страны, говорил о республике, которая вместе с другими честно, самоотверженно служит социализму.

Как нелегко это дается! Какие сложности приходится преодолевать нашему народу на своем пути! Сколько драматического материала, событий, фактов, необыкновенных характеров рождает наша сегодняшняя история, какой дает простор для художников!

К сожалению, мы этого не увидели на экране. Обида за казахскую кинематографию — вот что сейчас управляет моими чувствами, поскольку у меня только одна возможность сказать, что наряду с имеющимися крупными недостатками у нас есть отдельные успехи.

На своем республиканском съезде мы подробно и содержательно говорили о причинах отставания нашего кино, и причины эти — не оригинальны. Это сценарная проблема, отсутствие квалифицированных режиссерских кадров, низкий профессиональный уровень производства.

Мы должны максимально использовать все возможности, чтобы искусство республики начало по-настоящему плодоносить. Таков сегодняшний настрой казахских кинематографистов.

Сам факт существования национальных киностудий — явление выдающееся, оно безусловно будет значиться в активе социализма. Это одно из гуманистических проявлений культурной революции в ее истинном, ленинском смысле и понимании. Народ, который за короткий срок вышел из тьмы исторического забвения, получил экран — высочайшую трибуну, с которой можно говорить со всем миром.

Каждый наш фильм, хочет того создатель

или не хочет, выступает от имени современной национальной культуры, является выражением духа нации, фактом самовыражения народа и социализма. Это сознание утяжеляет меру ответственности художника. Доказано, что легче быть национальным художником. Трудно, но необходимо стать выразителем самосознания всего великого советского народа.

Это удавалось гигантам — зачинателям советской литературы и кино — и сегодня удается немногим. Об этой проблеме мы всегда должны помнить. Может быть, следовало бы посвятить ей наши симпозиумы или пленумы.

Затрону еще один вопрос — об экранизации, поскольку он мне ближе как литератору.

Экранизация частично решает сценарную проблему во многих республиках. И на Украине, как говорил Т. Левчук, да и у нас в Казахстане. Но еще не выработан принцип отбора литературных произведений для экрана. Считается, что экранизировать надо только самое заветное в литературе, и потому наши редакторы ждут, когда в казахской литературе появится очередной великий роман.

Мне думается, что талант писателя зачастую проявляется в формах, противопоказанных экрану. В искусстве слова — собственные законы драматургии, драматургии мысли, драматургии стиля, что невозможно передать экранным способом. Проза такого, например, своеобычного писателя, как Астафьев, едва ли полноценно выразима киносредствами. С таким автором сценарист и режиссер вступают в интеллектуальный конфликт, и экранные результаты свидетельствуют о тотальных потерях с обеих сторон.

Одно из самых ярких впечатлений моего детства — это встреча с Толстым. Тогда еще детских книг было мало, и мы читали Толстого. Я помню это издание подписки «Огонька»: 12 томов в мягком белом бумажном переплете. Весь наш третий класс прочел эти двенадцать томов, передавая друг другу. Тогда мы испытали впервые подлинное потрясение. Может быть, впервые плакали над чужим горем. Эту школу духовного развития обязан, на мой взгляд, пройти каждый вступающий в жизнь человек. Лишая его этого чтения, этого труда развития, мы наносим нашей культуре колоссальный урон. Ведь сейчас дети не читают, а смотрят классику. Если меня, опытного взрослого человека, экранный вариант Толстого не может оторвать от чтения, то детям он заменяет книгу.

То, что нужно обязательно прочесть, — надо оставить для чтения. Вот у нас, в Казахстане, есть классик, от которого я всячески отваживаю сценаристов, — Мухтар Ауэзов. Его роман «Путь Абая» — одна из высочайших вершин казахской литературы. Ранние рассказы Ауэзова, по-видимому, можно экранизировать. Это блестяще доказали Толомуш Океев и Болотбек Шамшиев, поставившие фильмы «Лютый» и «Выстрел на перевале Караш». Эти картины стали заметным явлением в кинематографе не только нашей страны. Но «Путь Абая» мы еще не готовы перевести на экран. Пусть пока наши дети и внуки читают это произведение.

До прихода XXI века осталось всего двадцать лет. 81-й год — это уже, можно сказать, весна и пятилетка последнего двадцатилетия нынешнего века. Все, о чем мы сейчас думаем, ориентировано на будущее. Мы — казахские кинематографисты, это понимаем и знаем крестьянскую истину: от того, как мы проведем посевную, зависит урожай культуры пятилетки и всего будущего столетия. Поэтому каждый из нас будет делать все, чтобы на следующем съезде нам было чем если уж не гордиться, то похвастаться.

Ф. С. Хитрук

У меня сложная задача — рассказать за пятнадцать минут о целой отрасли кино, причем рассказать весело, потому что считается, что мультипликация — это искусство веселое и разговаривать о нем нужно в соответствующем тоне. Я же боюсь, что весело у меня не получится, так как хочу поговорить о серьезных сторонах этого вида искусства.

Мультипликация давно и прочно завоевала признание у нашей детворы. Не часто бывает, чтобы сам вид искусства, а не отдельные произведения, пользовался такой безграничной любовью. Здесь есть даже опасность: когда принимают все без оглядки, можно утерять художественный критерий, что, кстати, порой и происходит, о чем я скажу позже.

За последнее время повысился интерес к мультипликации и со стороны «взрослой» аудитории, потому что стало появляться больше фильмов, отражающих те проблемы, которые волнуют и взрослого зрителя. Правда, еще осталась инерция воспринимать мультфильмы как развлекательное зрелище. Такой стереотип сложился, вероятно, не без нашей помощи, и преодолеть его не просто.

После премьеры фильма Юрия Норштейна «Сказка сказок» некоторые товарищи спрашивали: действительно ли это мультипликационный фильм? Они решили, что открыт какой-то новый вид кино, доселе неизвестный. Да, это не совсем привычный мультфильм в общем представлении. Но, на мой взгляд, это самое яркое выражение мультипликации, в котором и раскрыты ее основные силы.

До недавнего времени считалось, что в мультипликации свой круг проблем, особая специфика, за пределы которой ей трудно выйти. Теперь уже не подлежит сомнению, что мультипликация в состоянии решать самые сложные задачи наравне со всеми другими искусствами. У нее свой язык, но язык достаточно емкий. Другое дело, что не все из нас (я имею в виду самих художников) вполне овладели этим языком. Тогда нужно так и говорить: ты, мол, не отвечаешь специфике мультипликации, пойди поучись или освободи место другому. Но я что-то не помню, чтобы кому-нибудь из режиссеров или редакторов сказали такое. А следовало бы.

Лев Александрович Кулиджанов уже говорил о многонациональном характере советской мультипликации. Действительно, сейчас мультфильмы выпускаются во всех республиках нашей страны. Но сам по себе этот факт еще не говорит об уровне искусства. Важно, конечно, чтобы каждый творческий коллектив, основываясь на художественных традициях своего народа, привносил что-то свое в это искусство. Так, к примеру, эстонский фильм режиссера Рейна Раамата «Большой Тылл», созданный по народному эпосу, открыл для всех нас какие-то новые возможности рисованного кино и дал нам им-

В зале заседаний. Л. Федосеева-Шукшина, И. Смоктуновский, В. Лановой

пульс для творческих поисков. Я мог бы назвать и целый ряд других картин такого порядка, свидетельствующих о взаимообогащении разных национальных культур. Следовало бы вообще отметить эстонскую, а также латышскую мультипликацию не только за их самобытность, но и как образец высокой профессиональной культуры. К сожалению, с таким искусством встречаешься далеко не везде.

Ограниченность времени не позволяет проанализировать состояние дел в каждой республике. Скажу лишь, что в некоторых из них мультипликация, хотя и существует не один год, остается пока на весьма невысоком уровне профессионализма. Приходится признать, что с расширением границ возможностей мультипликации, границ ее жанрового и тематического разнообразия, наконец, ее географических границ, с ростом выпуска мультфильмов у нас увеличилось число плохих картин. И это очень тревожное обстоятельство.

Нельзя здесь винить только художников: в большинстве это энтузиасты, влюбленные в свое дело. Но, кроме энтузиазма, нужно еще владение инструментом, а мультипликация представляет собой очень сложный инструмент и требует основательной подготовки. Вот ее как раз многим не хватает — серьезной профессиональной подготовки.

В первую голову это касается режиссеров. Так уж сложились обстоятельства, что режиссеров-мультипликаторов у нас нигде не готовили. Не было таких учебных заведений. Два года назад решением Госкино СССР при Высших курсах режиссеров и сценаристов организовано отделение режиссеров-мультипликаторов. Есть даже решение сделать новый набор в 1982 году. Но последствия сложившейся ситуации сказываются и еще долго будут сказываться. Поскольку режиссеров нигде не обучали, разве что на самом производстве, то, что следовало считать лишь тренировкой, пробой пера, выходило и продолжает выходить на экран. Хорошо, если начинающий режиссер работает в опытном коллективе, как, например, на студии «Союзмультфильм», где уже налаженное производство и можно рассчитывать на помощь старших товарищей. А как быть тем, кто начинает фактически с нуля и вынужден сам доходить до всего через собственные ошибки? Ведь на студии, где они работают, никто мультипликации не знает. Это студии игровых, документальных и научно-популярных фильмов.

Мультипликации не знают, но дают указания, советы, требуют план, вал, товар. Результаты вы видите сами, а если не вы, то их видят ваши дети и ваши внуки, потому что они смотрят все, что показывают на экране.

Режиссер Грамматиков уже многое сказал из того, что я хотел сказать, и я очень благодарен за это, кстати, за ту мою цитату, которую он воспроизвел, и рад, что мои слова хоть где-то, кем-то были услышаны. Но я хотел бы коснуться еще одной стороны дела, очень важной и, увы, печальной, которой, надеюсь, нет в детском игровом кинематографе. У нас не редки случаи, когда для того, чтобы проверить, годится тот или иной человек в режиссеры, его пробуют в детском фильме. Это считается менее ответственным. К тому же, даже если человек сделает неважный фильм для детей, то всегда можно сказать: а детям нравится. И вы не сможете доказать обратное, ибо детям все нравится. Между тем плохой фильм детям повредит больше! Нельзя проверять начинающих на постановке детского фильма!

И еще. Коль скоро речь зашла о детях (а для меня и моих товарищей это самый главный и самый ответственный участок работы), не могу не заметить, что некоторые мультипликационные детские фильмы, в частности те, что делает телевидение, производят впечатление, будто их создатели задавались одной целью — сделать проще и подешевле. Иногда идет такой примитив, что стыдно становится. Я помню, как С. Михалков сказал: не экономьте на детях! Сегодня я хочу повторить эти правильные слова. Будьте щедры хотя бы на фантазию.

Сказанным отнюдь не умаляются успехи, достигнутые мультипликаторами в области детского кино. Успехи эти оценены по до-

ственству, свидетельством тому — присуждение Государственных премий, многочисленные победы на всесоюзных и международных фестивалях. Я больше говорю о недостатках, потому что в нашем деле нужно быть особенно внимательным и требовательным к себе: мультипликация воздействует на формирование личности человека в его самом раннем возрасте, и если мы допустим ошибку, исправлять ее придется другим.

Сейчас хотел бы затронуть проблему, которую считаю наиболее наболевшей. Речь идет о студии «Союзмультфильм». Студия эта, помимо своих производственных функций, является учебной базой для всей советской мультипликации, своего рода школой профессионального мастерства и производственной культуры. На ее опыте росли и развивались многие республиканские коллективы. Здесь проходили стажировку мультипликаторы Румынии, Болгарии, Вьетнама и ряда других социалистических стран. Между тем сама студия находится сейчас в очень трудном, если не сказать критическом, положении. За время существования студии коллектив ее увеличился вдвое, а помещения не прибавилось. Мы работаем в очень тяжелых условиях. В течение работы над фильмом половина времени, усилий и нервов уходит не на картину, а на решение побочных, не имеющих отношения к искусству проблем. Можно ли так безхозяйственно расходовать наши силы? Мы понимаем все трудности, связанные со строительством нового здания студии. Тем не менее «Союзмультфильм» нуждается в коренной реорганизации, в оснащении новой техникой, в создании элементарных условий для нормальной работы.

М. А. Ульянов

Сколько можно назвать героев экрана, которые в последние годы вошли в сердце и память, которые живут на стремнине течения века, пронизаны токами времени, таких, как, скажем, бабочкинский Чапаев, черкасовский Полежаев, боголюбовский Шахов, чирковский Максим, как Губанов Урбанского, отец солдата Серго Закариадзе, как плотниковский Ниточкин? Я имею в виду не просто удачные работы, а художнические и нравственные открытия. В докладе Л. А. Кулиджанова названы два героя. Но и то еще надо, чтобы зритель взял этих героев в жизнь. Скажут:

В перерыве между заседаниями. В. Меньшов, Л. Чурсина

всегда так было. Было-то было, но ведь это было после зрительского просеивания не такого уж обильного урожая тех лет. А какие самородки оставались! Сейчас у нас урожай куда больше — 140—150 картин, а в сите остается самородков не так уж много, да и не такие они крупные. Горько, обидно, но это так. А искусственным путем — глобальным захваливанием, широчайшим экраном, телевизионными рекламами, всяческими иными допингами — все равно настоящего открытия характера, жгучего сегодня, не создашь. Получаются тэтовские бриллианты. Сверкают, блестят, переливаются в лучах рекламы, а все равно это стекло, как их ни рекламируй.

Почему удачи есть, а открытий новых характеров мало?

Мало, прежде всего, потому, что мы боязливо и робко вмешиваемся своим творчеством в проблемы, которыми живет наше общество.

К сожалению, есть проблемы, которые мы либо обходим стороной, либо видим как бы сверху, когда все видится зелененьким и чистеньким. Если же и касаемся каких-то сложных и трудных вопросов, то «перстами легкими, как сон», стараясь не задевать все переплетения жизни. А ведь они, эти переплетения, бывают очень запутанными, и в них надо бы погружаться, а не касаться. Или стало очень модным в последнее время рассказывать о жизни в сказочном стиле, когда непременно гарантирован удачливый финал и с необыкновенной быстротой происходит решение всех самых сложных вопросов.

Великий поэт Александр Трифонович Твардовский так сказал: «Писатель, зорким взглядом подсмотрев у жизни нечто важное, новое, о чем, может быть, еще и речи не было ни в партийных документах, ни в передовых «Правды», честно и смело выступает с партийных позиций с этими своими наблюдениями и своими соображениями и даже выводами — это и есть настоящий помощник партии».

Вот чего нам не хватает — честно и смело выступать с партийных позиций со своими наблюдениями, соображениями и выводами о жизни, в которой мы живем. Еще много людей в кино, которые существуют по бликовскому принципу: «Как бы чего не вышло». Мы, как пугливые дети, пробегаем мимо сложностей жизни или делаем вид, что не видим этих сложностей, и скорее спешим к празднику, к счастливому финалу. Нельзя отцу на сложные вопросы сына отвечать уклончиво или обманно — такому отцу сын не будет верить. Умный отец, несмотря на сложность заданного вопроса, ответит так, чтобы сын правильно понял и был готов к решению любых трудных проблем. Также и искусство должно находить мужество ответить на любой вопрос, поставленный жизнью. Тогда между зрителем и экраном возникает доверие и уважение.

«Очень важно, чтобы пропаганда не обходила острых тем, не боялась затрагивать так называемые трудные вопросы. Политика нашей партии ясна. И мы готовы ответить на любые вопросы, которые возникают у советских людей. Надо смелее делать это, помня, что если мы не отвечаем на них, то недруги нашей страны постараются воспользоваться этим для клеветы на социализм», — так определенно и твердо заявлено в докладе Леонида Ильича Брежнева на XXVI съезде КПСС. Партия призывает нас смотреть открытыми глазами на жизнь и ее явления, а мы все оглядываемся да обегаем сторонкой. Наши газеты поднимают острые, трудные и наболевшие вопросы — почитайте «Правду», «Литературную газету», «Известия». А в кино — сотни табу. Как писал Твардовский в стихотворении «Моим критикам»:

Все учить вы меня норовите,
Преподать немудреный совет,
Чтобы пел я, не слыша, не видя,
Только зная, что можно, что нет.
Но нельзя не иметь мне в расчете,
Что потом, по прошествии лет,
Вы же лекцию мне и прочтете:
Где ж ты был, что ж ты видел, поэт?

Многие герои наших картин декларируют, а иногда прямо-таки декламируют идею картины. Нет в них горения, нет сопричастности, нет процесса рождения характера. Существует какая-то щель между правильной идеей и тем холодным, сытым герольдом, который об этой идее заявляет с экрана. Он удручающе

уверен в своей неизменной победе и потому спокоен, самодоволен и скучен. Про таких героев очень едко сказал Николай Павлович Акимов: «Возжигая лампаду перед ликом современника, мы не добьемся его яркого освещения».

А не способствуем ли мы такими героями мещанину, обывателю, который, как сорняк, крепко пустил корни в нашу землю? Сидит такой дядя в кинотеатре, полный до ушей своей непогрешимостью и незапятнанностью, и требует в обязательном порядке, чтобы: а) порок был наказан, б) добродетель восторжествовала, в) конец был счастливым. Он ведь страсть как обожает, чтобы все было красиво, благородно и симметрично. Он и всплакнуть готов, и слезки утрет, но конец чтобы был хороший, чтобы душа была спокойна. Он любит покой.

Читаешь порой сценарий и видишь, что все персонажи на одно лицо — каким-то гидропонным методом, без почвы, без цвета и запаха выращенные на дистиллированной воде. Похоже на марафонский бег, где перед бегуном была поставлена задача, чтобы он бежал, но не устал, не задохнулся, не вспотел, а в то же время поставил бы рекорд — немыслимая задача! А перед актерами часто ставится такая задача — беги, но дыши спокойно и улыбайся.

Леонид Ильич Брежнев прямо и жестко сказал: «Советский человек — это образованный, культурный человек. И когда с ним начинают говорить бездумным, казенным языком, отделываются общими фразами вместо конкретной связи с жизнью, с реальными фактами, он просто выключает телевизор или радио, откладывает в сторону газету». К этому бы стоило добавить: и не ходит на такие картины.

Недавно, будучи за рубежом, я с трудом попал на одну американскую картину. На экране демонстрировалась история двенадцати американских солдат, выполняющих смертельно опасное задание. Лента оказалась очень средняя, а зал был полон, потому что ловко закручена интрига. И люди смотрят, какие лихие американские парни, эти солдаты. Обидно мне стало: ведь русский-то солдат, который проявлял чудеса, немыслимые чудеса храбрости, смелости и мужества, остается за пределами внимания этих самых зрителей! А где на экране такие полководцы, как Жуков, Рокоссовский, Черняховский, Конев? Скажем, картина о Жукове смотрелась бы с огромным захватывающим интересом и в Париже, и в Лондоне, и в Вене, и в других городах мира. Я своими глазами видел, с каким жадным вниманием смотрели «Освобождение» в Индии, Непале, Йемене, Австрии — везде, где мне пришлось побывать с этой картиной.

Слов нет, в последнее время появилось несколько первоклассных документальных картин о войне: «Великая Отечественная», «Зима и весна сорок пятого», «Всего дороже» и другие. Но нужны и новые художественные фильмы о войне, сделанные с такой же мерой правды и добросовестности.

Однажды в Вене меня больно ударила одна встреча. Я был там на премьере «Освобождения» в дни, когда отмечался праздник Победы. У памятника советскому солдату представители посольства возлагали венки, вокруг стояли полицейские. Шла группа 17—18-летних ребят. «Что здесь?» — спрашивают полицейского. «Сегодня день освобождения Вены». — «От кого?» — «Война была у русских с немцами». — «Первый раз слышу, — пожал плечами мальчик и ушел.

Не мы виноваты в этом. Но мы должны делать такие картины о войне, чтобы их видели широко в мире.

Борьба идей требует все новых и новых фильмов-бойцов на экране. Мы частенько уступаем, по разным причинам, этот участок борьбы. Но не должен мир спасенный забывать, что самую кровавую долю войны с Гитлером нес на себе советский солдат. Ради справедливости, ради памяти тех тысяч, что лежат на погостах Европы, мы должны быть активнее в утверждении этой великой правды.

Я хочу закончить свое выступление словами одного из самых совестливых, беспощадных к себе и страстных до боли кинематографистов — словами Василия Шукшина:

«Я не политик, легко могу запутаться в сложных вопросах, но как рядовой член партии коммунистов СССР верю, что принадлежу к партии деятельной и справедливой; а как художник я не могу обманывать свой народ — показывать жизнь только счастливой, например. Правда бывает и горькой. Если я ее буду скрывать, буду твердить, что все хорошо, все прекрасно, то в конце концов я и партию свою подведу. Там, где люди должны были бы задуматься, сосредоточить силы и устранить недостатки, они, поверив мне, останутся спокойны. Это не по-хозяйски. Я бы хотел помогать партии. Хотел бы показывать правду. Я верю в силы своего народа, очень люблю Родину — я не отчаиваюсь. Напротив. Но когда мне возвращают рассказ — не из-за его низкого художественного качества (это дают понять), а по другим причинам, неловко, стыдно.

Нравственность есть Правда. Не просто правда, а Правда с большой буквы. Ибо это мужество, честность, это значит — жить народной радостью и болью, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду».

Б. В. Головня

На XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев подчеркивал: «В большом значении науки убеждать никого не приходится. Партия коммунистов исходит из того, что строительство нового общества без науки просто немыслимо».

Роль научно-популярного кино в формировании материалистического мировоззрения советских людей, в пропаганде достижений науки сегодня неизмеримо возрастает, и, в силу объективных условий, научный кинематограф превращается в один из самых перспективных видов советского кинематографа.

За истекшее пятилетие наше научное кино выросло, устремляясь к активному творческому поиску, преодолевая поверхностную иллюстративность, стараясь усилить образную выразительность экрана, его эмоциональность. Все более уверенно появляется на экране человек науки — раскрываются его творческие возможности в решении сложнейших научных проблем, обнаруживается талант личности. Сегодня в научно-популярном фильме неизмеримо расширился диапазон проблематики, происходит процесс художественного киноосмысления актуальных проблем науки, идет поиск новых форм. Наиболее интересные научно-популярные фильмы: «Живая земля», «След», «Урал, металл, наука», «Геометрическая фантазия», «Загадки живой клетки», «Как лучше вычислить удачу?», «Взлет Гагарина», «Ветры Млечного Пути», «Генетика и мы» и ряд других отличаются четкой авторской позицией, стремлением обогащать язык кино.

Естественно, как в каждом живом организме, у нас есть и свои недостатки, нерешенные проблемы. Надо прямо сказать, что в своих фильмах мы нередко топчемся на месте, пытаясь ставить вопросы и проблемы, которые давно уже выдвинуты партией и государством.

Взять, например, такой массовый и весьма популярный киножурнал, как «Наука и техника». Налицо явное несоответствие между возросшими задачами научно-технической пропаганды и качеством журнала. За последние годы журнал не повысил свой научно-познавательный и кинематографический уровень.

Мы страдаем от острого недостатка высококачественных сценариев. Как правило, в сценариях или нет науки, или есть наука, но нет подлинной драматургии, нет кинематографического видения материала. Я уже не говорю об уровне комментария, который очень часто бывает поверхностным, неглубоким, малоинтересным по своей литературной форме. Нашему творческому союзу следует усилить работу с драматургами, а студиям смелее привлекать в научно-популярное кино новых талантливых литераторов, ученых-популяризаторов. Думаю, что в Институте кинематографии надо больше уделять внимания подготовке сценаристов научно-популярного фильма. Следует также рассмотреть вопрос о целевом наборе на Высшие сценарные курсы сценаристов научного профиля.

Для развития научного кино важное значе-

ние приобретает постоянная прочная связь с главным штабом научной мысли — с Академией наук СССР, с другими научными организациями. Сейчас ни одну из научных тем нельзя полноценно и грамотно отразить на экране без активного участия и консультации деятелей науки. Нам представляется желательным и даже необходимым просить Академию наук СССР выделить видных ученых в качестве постоянных научных консультантов по определенным видам наук. В свое время существовала такая практика, и она себя полностью оправдала. Учитывая все возрастающий научный потенциал наших фильмов, расширение круга научных проблем, может быть, целесообразно, кроме редакторов общего профиля, иметь на студиях и в аппарате республиканских кинокомитетов и союзного управления Госкино некоторое количество специалистов — научных редакторов.

Нам кажется, что назрела необходимость и в организации ежегодного Всесоюзного кинофестиваля научно-популярных фильмов. Организация такого фестиваля явилась бы существенным вкладом в решение задачи, поставленной XXVI съездом партии: пропаганды достижений советской науки.

Думается, было бы целесообразным вести на Центральной научно-популярной студии специальную кинолетопись науки, в которую вошли бы систематические киносъемки научной и общественной деятельности крупнейших ученых Советского Союза. Этой ценнейшей летописью кинематографисты могли бы пользоваться при создании не только научно-популярных, но документальных и художественных фильмов.

В продукции научно-популярного кино большой объем занимают заказные, технико-пропагандистские фильмы, предназначенные для специалистов различных отраслей народного хозяйства. Это важный и очень ответственный участок работы. Однако совершенно ясно, что подобные ленты, при всем их значении, не могут заменять научно-популярные фильмы, предназначенные для самых широких слоев населения. Поэтому законную тревогу творческих работников вызывает то, что в тематические планы включается значительное число картин узкого профиля. Такая тенденция может нанести урон развитию столь своеобразной области искусства, как научно-популярное кино.

Несколько слов о прокате научно-популярных фильмов и киножурналов. Даже при имеющемся дефиците позитивной пленки надо активно прибегать к традиционным, хорошо себя зарекомендовавшим формам проката

В перерыве между заседаниями.
М. Волонтир

(специализированные кинотеатры, удлиненные кинопрограммы), более продуманно и интенсивно используя при этом каждую фильмокопию. Однако самым мощным и массовым каналом продвижения наших фильмов к зрителям, несомненно, является телевидение. Центральное телевидение стало больше и регулярнее показывать по своим программам, в том числе и по первой программе, научно-

популярные и документальные фильмы и некоторые киножурналы. Мы за укрепление этой дружбы. Развивая контакты с телевидением, возможно, стоит подумать над вопросом более тесной координации тематических планов научного кино, больше планировать сериалов — целевых программ по науке, искусству и т. п. От этого будут в выигрыше и кино, и телевидение, а главное — миллионы наших зрителей.

Р. И. Ибрагимбеков,
первый секретарь правления Союза кинематографистов Азербайджанской ССР

В Баку, на одной из самых высоких точек города, хорошо видны слова Леонида Ильича Брежнева о том, что самое важное для человечества сейчас — это отстоять мир. Мудрые слова, по сути определяющие главное направление усилий всех видов искусства, в том числе и кинематографа.

Одним из самых важных свойств современного мира является то, что человечество, пройдя долгий путь развития, сложилось сейчас в достаточно целостный организм, охваченный сложной и действенной системой связей, столь действенной, что неосторожное решение, опрометчивый поступок какого-то одного человека может существенно повлиять на судьбы всего мира в целом. Такими поистине катаклическими по последствиям возможностями человек обладает за всю историю своего существования впервые. Но искусство, как бы предвидя это, уже давно, с самых начальных своих шагов, занялось тем, что мы сейчас называем воспитанием чувств — во все времена оно последовательно и неотступно боролось и борется в человеке с тем, что может причинить вред ему и людям, среди которых он живет. И желание создать то или иное произведение, возникающее время от времени в каждом из нас, вызвано, мне кажется, не столько стремлением к самовыражению, как это принято считать, а прежде всего интуитивной попыткой в очередной раз принять участие в выполнении охранительных функций, исторически возложенных на искусство человечеством. Подобно тому, как в любом жизнеспособном организме эти функции возложены на специальную систему клеток макрофага, борющихся с инфекциями и вырабатывающих иммунитет. Так было всегда. Но сегодня, в последнюю четверть XX века, когда угроза ядерной войны нависла над миром так явственно, стремление кинематографа как самого массового и действенного из всех видов искусств внести свой посильный вклад в нравственное усовершенствование человека приобрело особую актуальность. Актуальность, значение которой переоценить невозможно.

Определенные шаги в разработке морально-этической, нравственной темы предприняты и азербайджанскими кинематографистами.

В течение 1976—1980 годов на киностудии «Азербайджанфильм» снято 84 художественных, 15 мультипликационных и 86 документальных фильмов. Для нас это не мало и не много — кинопроизводство находится как бы в соответствии с численностью населения республики. Фильмы самые разные — и по темам, и по жанрам, и по художественному уровню. Вряд ли есть смысл, да это и невозможно, в нескольких словах охарактеризовать даже самые примечательные из них. Я не стану этого делать. Но о некоторых общих тенденциях азербайджанского кино последних лет, а главное, о тех условиях, в которых мы работаем, сказать необходимо.

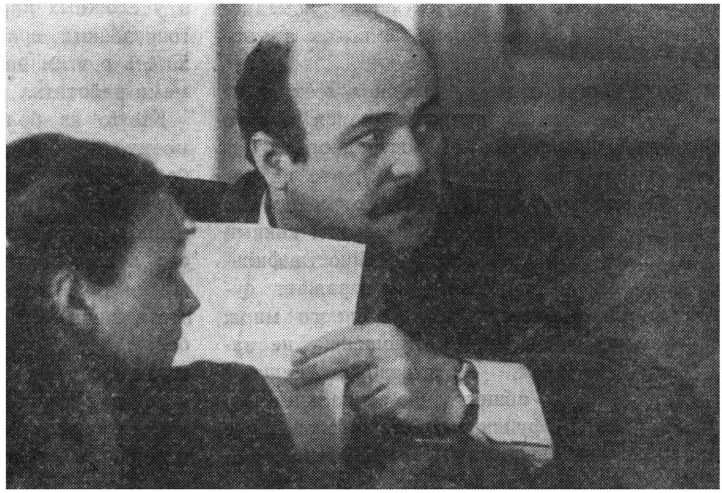
Во-первых, об условиях. Последнее десятилетие в Азербайджане происходят настолько активные общественно-социальные процессы, что в них — причем опережая представителей смежных искусств и литературы — оказались вовлечены и мы, кинематографисты. И не только потому, что наш гражданский долг — внести своим произведением вклад в ту работу, которую ведет партийная организация республики. Сильным побудительным фактором явилось следующее. Мы вдруг явственно осознали, что художественно достоверное отражение процессов, участниками которых мы

являемся, отражение, не боящееся проблемности, остроты, требующее от кинематографистов республики определенной гражданской активности, — такое отражение жизни является единственно реальным и необходимым условием для сколько-нибудь заметного качественного роста нашей кинематографии. Ведь в этом случае мы оказываемся одними из первых в исследовании некоторых актуальнейших явлений и проблем действительности. Причем такое лидерство — прямой результат того, что акцентированное внимание этим явлениям и проблемам впервые было уделено именно в нашей республике.

Надо сказать, что первые же попытки выйти на уровень сложности отражения жизни, соответствующий ей самой, были встречены с пониманием и поддержкой и в ЦК партии Азербайджана, и в Госкино СССР, и всесоюзной критикой.

Положительно сказалось на наших делах и то, что Госкино республики после сравнительно недавней смены его руководства очень активно направляет творческий процесс в нашем кинематографе, впервые за многие годы выступает согласованно с республиканским Союзом кинематографистов и киностудией «Азербайджанфильм».

Разумеется, при всем том мы очень трезво оцениваем положительные сдвиги, которые произошли в нашем кино. На прошедшем съезде кинематографистов Азербайджана мы подвергли состояние наших дел острому и нелицеприятному анализу. На съезде, в частности, говорилось о том, что наряду с отдельными успехами многие фильмы с маркой нашей студии, увы, невыразительны, невысокого профессионального класса, лишены подлинной самобытности и национального своеобразия. Помимо критики в адрес создателей таких фильмов, назывались и другие причины неудач: плохая техническая оснащенность студии, неравномерный и слабый приток квалифицированной режиссуры из ВГИКа и с Высших режиссерских курсов. И в докладе, и в выступлениях говорилось о необходимости организации в Баку самостоятельной, отдельной от игровой, студии документальных и научно-популярных фильмов, о создании на киностудии «Азербайджанфильм» объединения телефильмов, об открытии театра-студии киноактера. Наши предложения встретили одобрение руководства кинематографии республики. Прекрасно понимая организационно-финансовую сложность поднятых на нашем съезде вопросов, мы очень надеемся, что Госкино



В кулуарах съезда. Е. Глушенко, А. Калягин

СССР, как это не раз бывало раньше, с вниманием отнесется к насущным проблемам пусть не самого сильного и крупного, но нуждающегося в поддержке национального отряда всесоюзного кинематографа.

Мы продолжаем поиски в направлении, принесшем нашему кинематографу определенные успехи, — я имею в виду стремление азербайджанских кинематографистов отразить в своих фильмах какие-то существенные проблемы современной жизни республики, а также процесс преодоления негативных сторон действительности социально активным героем. И в то же время большое внимание в нашем кинематографе мы традиционно уделяем историко-революционному и историческому жанрам, имея в виду не только легендарных героев прошлого, но и события, происшедшие в не столь отдаленные от нас времена. В планах студии, например, наряду с созданием большого эпического полотна о великом азербайджанском поэте Низами, значится и двухсерийный фильм о подвиге нефтяников Баку в годы Великой Отечественной войны и неудачной попытке гитлеровского генерального штаба коренным образом повлиять на ход войны, захватив Баку и лишив тем самым Советскую Армию горючего.

Не забыт и развлекательный кинематограф — удельный вес детективов, комедий, музыкальных фильмов довольно высок в ежегодной продукции нашей студии.

К сожалению, отдавая должное всем жанрам, мы не всегда придерживаемся одного непременного, казалось бы, очевидного принципа. Мы забываем порой о том, что на каком бы историческом, событийном и жанровом материале ни решалась судьба героев, какими бы ни были стилистические особенности фильма, если он, этот фильм, не отражает существенных особенностей современного мира, современных человеческих отношений, не затрагивает проблем, свойственных нашему времени, то свои общественно-социальные и художественные функции такое произведение выполняет лишь частично. Как бы зрелищна и занимательна ни была лента.

В этой связи уместно вспомнить о фильме «Сталкер». Мне кажется, что эта талантливо сделанная притчевая история может быть примером того, как можно сложное философское содержание, посвященное вечной и потому всегда современной проблеме взаимоотношений человека с делом, которому он отдает себя бескорыстно и до конца, изложить в таком, казалось бы, не очень серьезном жанре, как фантастико-приключенческий фильм. Причем я убежден, что жанр этот выбран именно для того, чтобы быть принятым широкой зрительской аудиторией. Я смотрел этот фильм в Баку, в кинотеатре, многие годы очень успешно специализирующемся на прокате индийских и арабских фильмов. Видимо, незнакомое слово «сталкер» подкупило завсегдатаев этого кинотеатра, потому что зал был почти полон. И что самое удивительное, ни один человек не ушел с сеанса — так умело выстроен сюжет фильма, что все дождались конца. Потом кое-кто, конечно, был разочарован тем, что ему предложили совсем не то, на что он рассчитывал. Но зато в центре Баку есть Дом культуры, где на протяжении многих месяцев, сменяя друг друга, идут с небольшими перерывами две картины: «Сталкер» и «Неоконченная пьеса для механического пианино». Здесь собираются люди, знающие, что они хотят посмотреть. Значит, и у сложных картин есть свой довольно многочисленный зритель. Только надо уметь и хотеть с этим зрителем и со сложными фильмами работать.

Кто-то из больших русских писателей, по-моему, Герцен, сказал: «Мы не врачи, мы боль». Вдумываясь в смысл этих прекрасных слов, невольно улавливаешь некоторое интонационное сожаление по поводу ограниченности возможностей литературы и искусства в жизни общества. Да, действительно, возможности наши определенны. Но разве мало быть болью, если она вызвана любовью к своей стране, своему народу и желанием принять участие в решении каких-то важных, на мой взгляд, проблем? Разве любое лечение не начинается с определения причин, вызвавших эту боль? Честные, острые произведения кинематографа, поднимающие большие, со-

циально значимые проблемы — один из самых эффективных каналов «обратной связи» в обществе. Объективно и достоверно отражая жизнь народа, кинематограф как бы замыкает через себя кольцо управления жизнью страны, делая достоянием общественности порой самые глубинные, не всегда заметные с первого взгляда явления, нуждающиеся в активном вмешательстве.

Конечно, такое отношение к своему делу требует от создателей фильмов гражданской смелости и темперамента, социальной активности, то есть тех самых качеств, какими мы стремимся наделить героев своих фильмов. И таково уж коренное свойство искусства — успеха мы и они, наши герои, добиваемся лишь тогда, когда по-настоящему, искренне преданы делу, которому служим. Главная задача союза, членами которого мы являемся, чтобы это получалось у нас как можно чаще.

В. Б. Ахадов,
первый секретарь правления Союза кинематографистов Таджикской ССР

Совсем недавно здесь, в Кремле, проходил XXVI съезд КПСС. Волнующая атмосфера партийного форума еще царит внутри Кремля и далеко-далеко за его стенами. Материалы, решения съезда, которые мы глубоко осмысливаем и полностью одобряем, дали по-ленински исчерпывающий анализ современной международной обстановки и внутренней жизни страны, наметили научно обоснованные, реалистические и поистине величественные перспективы.

Съезд также с новой силой подтвердил безграничное уважение и доверие партии, советского народа к художественной интеллигенции, твердую веру в ее огромные творческие возможности.

«...в том, что духовная жизнь советского общества становится все более многообразной и богатой, — бесспорная заслуга наших деятелей культуры, нашей литературы и искусства», — подчеркнул Л. И. Брежнев в Отчетном докладе. Конечно же, мы гордимся столь весомой оценкой.

Кинематографисты Таджикистана исполнены благодарности к Центральному Комитету КПСС, Советскому правительству за высокую награду — орден Дружбы народов, которого киностудия «Таджикфильм» была удостоена за заслуги в развитии советского киноискусства. Этот орден ярко символизирует интернационализм — одну из самых главных черт таджикской кинематографии, ее давние и крепкие связи с мастерами киноискусства братских народов.

Для нашей кинематографии прошедшее пятилетие было пятилетием дебютов. Семь режиссерских дебютов, причем четыре удачных; четыре дебюта операторов, четыре — художников, один — драматурга, выпускника сценарных курсов. Появились серьезные по мысли и интересные по воплощению первые фильмы режиссеров Д. Худоназарова «Юности первое утро» и Ю. Юсупова — «Преступник и адвокаты». Растет режиссерское мастерство Т. Сабирова, М. Касымовой, М. Арипова, А. Тураева, совершенствуется искусство актеров С. Исаевой и А. Мухемеджановой, операторов В. Мурзаянц, Р. Мухамеджанова, З. Дахте.

Особенно ощутимы успехи наших документалистов. Умно и взволнованно показывают напряженный ритм будней Г. Артыков и М. Мансурходжаев, добротой и поэтикой проникнуты фильмы Мары Юсуповой. Освоив трудный жанр политического кино, успешно работает авторский коллектив, возглавляемый Е. Кузиным, фильмы которого «Расплата за предательство» и «Правда Апрельской революции» удостоены первых призов на XIII и XIV Всесоюзных фестивалях.

Словом, «приливная волна» взметнулась выше Памира, и живительная влага попала на суровую и талантливую землю горного края, где только труд, самоотверженный и бескорыстный, может родить зеленое дерево, куст хлопка, мудрый стих и хороший фильм.

К великому нашему сожалению, ушли из жизни мастера, основатели нашего кино — Василий Кузин, Борис Кимягаров, Ибрагим

Барамыков. Нет рядом мудрых и крепких стариков. Поэтому особенно ценны проводимые Союзом кинематографистов СССР и Госкино СССР пленумы и семинары, служащие совершенствованию профессии, являющиеся огромным стимулом творческого роста. Именно с этой мыслью мы просим в 1983—1984 годах провести в Душанбе выездное заседание секретариата СК СССР.

На своем съезде кинематографисты республики показали трезвость в оценке собственных удач и просчетов. Мы понимаем, что открытия в киноискусстве возможны только как плод коллективного труда единомышленников. Поэтому мы стремимся создать для работы творческую, критическую, деловую, доброжелательную атмосферу. Именно такую, какая царит на настоящем съезде.

Партийная организация нашей республики внимательна к кинематографии и заботлива к кинематографистам, что вселяет в нас оправданный оптимизм.

Конечно, у нас много проблем, и в первую очередь надо назвать проблему драматургии. Но главный для нас огорчительный момент — это то, что все-таки мало зрителей смотрят наши фильмы. Причем это забота многих республиканских кинематографий. Мы понимаем, существует достаточно обоснованная инерция зрителей. Но немалую роль здесь играет инерция прокатчиков, недостаточно тиражирующих, рекламирующих и не очень энергично показывающих наши фильмы. Даже фильмы объективно хорошие, фильмы лауреатов Государственных премий. Есть также инерция критиков и прессы, которые все еще не избавились от снисходительности в оценке достоинств и недостатков фильмов республиканских кинематографий.

Много замечательных фестивалей проводится в нашей стране — от всесоюзных до тематических и жанровых. Это прекрасно и полезно. Но все же есть потребность более профессиональных оценок. Поэтому предложение — ввести ежегодные премии Союза кинематографистов СССР по всем профессиям. Пусть профессионалы оценивают профессионалов!

В. С. Оселедец,
первый секретарь Сосницкого райкома партии Украины

От имени земляков Александра Петровича Довженко — тружеников Сосницкого района Черниговской области — мне хочется поздравить кинематографистов с их IV съездом и передать наш сердечный хлеборобский привет.

На всех этапах социалистического строительства, в дни мира и в грозные дни войны, нашим постоянным, верным спутником было кино. Тракторист Василь Трубенко из призванной сегодня всем миром кинокартины «Земля», по словам Довженко, глубокой вспашкой перевернул за несколько дней громадную ниву. А сегодня мы на основании собственного опыта можем подтвердить, что лучшие произведения нашего советского киноискусства, их герои, действительно глубокой вспашкой переворачивают души людей, делают их чище, благороднее, прекраснее. И за это большое, искреннее спасибо всем вам!

Наша партия постоянно уделяет большое внимание улучшению кинообслуживания трудящихся, особенно в сельской местности. И результаты этой заботы налицо. В нашем районе практически нет сел, в которых не было бы налажено кинообслуживание. Некоторые картины у нас демонстрируются непосредственно на животноводческих участках, тракторных и полеводческих станах. Заботимся мы и о детской и юношеской аудитории. В районе работают киноклубы «Молодые хозяева земли» и кинолекторий «Экран молодому современнику». В пяти школах района созданы школьные кинотеатры на правах самоуправления, работают киноклубы историко-революционной, героико-патриотической, интернациональной и других тематик.

В районе любят кино. Каждый сельский житель в прошлом году посетил кинотеатры 26 раз, а общая посещаемость по району составила 25,2 раза. Более 70 процентов экранного времени занимают фильмы отечест-

венного производства. К примеру, картины «Особо важное задание», «Москва слезам не верит», «Экипаж», «Поговорим, брат...», «Отец и сын», «Осенний марафон», «Сыщик» и другие просмотрело большинство населения района.

Но вот беда. Резко снизилось количество копий, получаемых прокатными организациями. Поэтому многие лучшие советские фильмы доходят до средних и малых сел через год-полтора или же вообще не доходят, не демонстрируются в них. В прошлом году только наше Сосницкое отделение кинопроката получило лишь 65 наименований новых художественных картин и 85 копий. До минимума, к сожалению, сведено количество копий научно-технических и сельскохозяйственных лент.

Мы бережно храним память о нашем выдающемся земляке А. П. Довженко. Уже 21 год у нас существует музей его имени, который ежегодно посещают 40—50 тысяч человек со всех уголков страны. Приезжают и зарубежные гости из многих стран мира. Имя А. П. Довженко носит один из крупнейших передовых колхозов района. В канун 85-летия со дня рождения Александра Петровича труженики райцентра получили замечательный подарок — новый кинотеатр, названный его именем, который стал подлинным центром идейно-воспитательной работы, пропаганды довженковского творческого наследия.

В этом зале, несомненно, присутствуют многие ученики А. П. Довженко, которые продолжают растить заложенные им сады, научившись у него сами и уча других видеть «звезды в будничных лужах на жизненных дорогах», любить свою землю и труд на ней.

Герои лучших лент всегда приходили на экран из глубины жизни, завоевывали сердца и становились их добрыми спутниками в повседневном бытии. Вот уже скоро 20 лет, как председательствует на наших киноэкранах Егор Трубников, шестой десяток лет пашет Василь Трубенко... У них схожи не только фамилии, но и характеры — волевые, решительные, бескомпромиссные!

К сожалению, среди фильмов, созданных за минувшую пятилетку, буквально на пальцах можно перечесть фильмы о современном селе. Тем более приятно отметить картину режиссера В. Денисенко «Жнецы», созданную на Киностудии имени А. П. Довженко и удостоенную Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, а также приза

В зале заседаний.
Л. Ашимов

XII Всесоюзного кинофестиваля в Ашхабаде — за лучшее отображение на экране проблем современного села. Очень нужны нам сегодня фильмы об этих животрепещущих, невыдуманных, реально существующих проблемах.

В. Е. Баскаков

Все, кто поднимался на эту трибуну, говорили о том, как глубоко и мудро, диалектично и конструктивно представлены в материалах и документах XXVI съезда партии и проблемы искусства, и проблемы художественной критики.

Ярким проявлением заботы и внимания партии к вопросам художественной критики и теории кино явилось награждение журнала «Искусство кино» орденом Трудового Красного Знамени.

Именно в минувшей пятилетке формировался созданный в соответствии с решениями Центрального Комитета КПСС Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, который ныне стал центром, где разрабатываются вопросы методологии кинокритики, истории и теории кино, киноведения, киносоциологии, где теоретически осмысливается ход современного кинопроцесса, рассматриваются проблемы, связанные с идеологической борьбой на киноэкране.

Конференции, симпозиумы, дискуссии, проведенные институтом совместно с Союзом кинематографистов, ВГИКом, с участием критиков и киноведов союзных республик и братских социалистических стран, серьезно обогатили теорию и практику кино.

Кинокритика и теоретическая мысль не прошли мимо ряда принципиально важных явлений современного искусства. Они стремились осмыслить место кино в системе общества развитого социализма. Кинокритика и киноведение основательно поддержали, например, исключительно плодотворную деятельность кинематографа в разработке военно-патриотической темы, видя в этом глобальный художественный и идеологический смысл — ведь именно фильмы о войне, о борьбе с фашизмом не только показывают героические характеры защитников Родины, они ведут бой с нашими идейными противниками, которые уже давно пытаются «переписать» на свой лад историю второй мировой войны. Уровень, достигнутый в воплощении военной тематики, очень высок, и нам нельзя допустить, чтобы эта тема реализовалась на экране менее плодотворно, — об этом ярко говорил Михаил Ульянов.

Есть и другие проблемы, которые успешно решались кинокритикой. Это исследование кинематографического процесса в разработке морально-нравственной и так называемой производственной темы. Это вопросы идеологической борьбы на экране и многие другие.

Тем не менее ряд серьезных проблем — таких, как проблемы режиссерского мастерства, актерского искусства, изобразительного решения фильма, проблемы киноязыка, стиля, диалектики взаимоотношений кино и зрителя — еще нуждается в дальнейшем исследовании.

За последнее время выросло немало талантливых молодых критиков и киноведов, это отрадно. Но хотя в Союзе кинематографистов СССР числится свыше 500 критиков, киноведов и редакторов, активно участвует в текущей кинокритике и в изучении актуальных проблем истории и теории кино сравнительно небольшая их часть. К сожалению, мало критиков и киноведов в некоторых республиках Прибалтики, Средней Азии, Закавказья. Тому есть и объективные причины — слишком узкая издательская база для кинокритики и киноведения, литературы по кино издается меньше, чем по другим видам искусства. Но, видимо, и секция теории и критики Союза кинематографистов, и Институт киноискусства, и ВГИК, и наши журналы могли бы предпринять больше усилий для того, чтобы активизировать кинокритику, чтобы привлечь к работе новых людей, особенно в тех республиках, где критиков недостаточно.

Леонид Ильич Брежнев говорил на XXVI съезде, что «наука должна быть по-

стоянным «возмутителем спокойствия», показывая, на каких участках наметились застой и отставание, где современный уровень знаний дает возможность двигаться вперед быстрей, успешней». Это требование относится и к кинокритике, и к киноведению — науке о кино. Но чтобы быть на высоте этой важной задачи, быть «возмутителем спокойствия», надо глубоко знать кинопроцесс, надо иметь ясное представление о потребностях многомиллионной зрительской аудитории.

Есть и проблемы, которые следовало бы обсудить специально. Например — кино и литература. Об этом говорил Л. А. Кулиджанов в докладе, ту же тему затронул в своем выступлении Олжас Сулейменов. Я не согласен, что нужно отказываться от экранизации произведений литературы. В последнее время в кино и на телевидении появилось немало хороших экранизаций классических и современных произведений литературы, обогативших наш экран. Но были, конечно, и издержки, об этом тоже нужно говорить. Разумеется, каждый художник имеет право по-своему прочитать литературное произведение. Но он не должен разрушать его идейно-художественную систему, игнорировать его духовный потенциал и познавательную сущность.

Мы гордимся тем, что у нас есть киномир Толстого, киномир Чехова, киномир Шолохова, киномир Айтматова, киномир Шукшина. Это большое завоевание искусства экрана. И вместе с тем, действительно, огорчают факты бездумной перелицовки, произвольного обращения с произведениями литературы. Наша культура всегда была защитницей, хранительницей и могучим пропагандистом великих гуманистических ценностей, выработанных человечеством, и поэтому мы не можем быть безразличными к тому, как экранизирован не только классик русской литературы или современный писатель, но и, скажем, Бернард Шоу, Джером Клапка Джером или аббат Прево. Талантливая игра того или иного актера не может служить оправданием деформаций, деконструкций литературного первоисточника или кино-телешалостей.

Вспомним, как глубоко и серьезно размышлял Василий Макарович Шукшин над проблемой экранизации произведений литературы.

Возложение венка к Мавзолею В. И. Ленина

Это было размышление не только о своем творчестве, о «самоэкранизации», что, конечно, тоже очень интересно. Нет, Шукшин думал и о том, что «прибавляет» кинематографу и что от него «отнимает» экранизация. Он говорил об этой проблеме с предельной, истинно шукшинской откровенностью. И, сказав о том, что «отнимает» от литературы экранизация, Шукшин добавил: «Если я и хватил через край, то в том направлении, в каком лежит истина». Значит, проблема нуждается в серьезном обсуждении, в дискуссиях.

Советский кинематограф — это творческая, созидающая сила, которая находится в движении, плодотворном развитии. Тщетны усилия тех буржуазных киноведов, которые стараются навязать советскому киноискусству чуждые ему ценностные представления, пытаются как бы «переписать» заново историю советского кино, сказать нам: вот это хорошо, а вот это плохо. У нас есть своя система идейно-художественных ориентиров, и мы обойдемся без помощи такого рода советчиков и «доброжелателей», авторов в изобилии издаваемых на Западе тенденциозных книг и статей об истории и современном состоянии советского кино.

Правда, в последнее время начали звучать и иные голоса. В результате показа советских картин в странах Европы и Америки стали появляться материалы о значении советского кино в мировой художественной культуре. Уже один тот факт, что на фестивале в итальянском городе Пезаро в течение десяти дней было показано более семидесяти советских фильмов, говорит о многом. Растет признание многообразия советского киноискусства, искусства, побеждающего своим гуманизмом, высокой правдой.

С. В. Михалков

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что нерасторжимый союз кинематографистов и литераторов — одна из главных основ вчерашних, сегодняшних и грядущих успехов советского кино. Этот союз, эта дружба — в лучшем смысле слова — традиция. Первую свою книгу для детей я назвал «Все начинается с детства». Поэтому и выступление свое начну с того, что поблагодарю вас за многие киноленты, глубоко и мудро исследующие мир «детства, отрочества и юности», помогающие нашему молодому поколению находить верный, честный, прямой путь в самостоятельную взрослую жизнь.

Однако сегодня, после XXVI съезда партии, считаю для себя более важным выступить с этой трибуны в роли главного редактора всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль».

Нам чрезвычайно дорога высокая партийная оценка вклада творческой интеллигенции в прошедшую пятилетку. Эта оценка партии мобилизует, стимулирует на новые творческие поиски и в то же время повышает ответственность художника, воспитывает взыскательное отношение к искусству. В нашем арсенале идеологического оружия немало прекрасных фильмов, высоко несущих знамя патриотизма и интернационализма, утверждающих советский образ жизни, торжество наших идеалов. Но если вообще говорить о всенародной известности многих деятелей советского кино, то прежде всего она восходит и к тому обстоятельству, что кино всегда являлось самым любимым народом видом искусства. Однако эта искренняя любовь обладает, как мне кажется, и одним негативным свойством. Она облегчает путь на экран серым, малозначительным и по-существу безыдейным произведениям. Потому что известно: тому, кого любят, прощают многие грехи и оплошности. Огорчаются, но прощают. Когда посредственный фильм без особых трудностей выходит на экран, наша пресса его обычно или замалчивает, или пытается найти в ленте то, за что можно было бы ее похвалить, или застенчиво пожурить. Вот и получается, что ничем не примечательный фильм спокойно и благополучно обходит экраны страны, вносит свою посильную лепту в план кинопроката и потом уже ложится на полку. Но есть ленты, отмечен-

ные яркой индивидуальностью художника, ленты, выходящие по разным параметрам за рамки усредненных представлений о человеческих характерах, о важных жизненных и нравственных проблемах. Эти фильмы претерпевают всевозможные трудности на пути к зрителю. Смелый творческий поиск всегда связан с преодолением привычных штампов, с риском дерзания. Особенно в жанре сатиры. Мы часто бездумно, огулом повторяем формулировку: «обобщающая сила кино». В устах некоторых критиков эта формула дает возможность отправлять сатирический сценарий или даже готовый фильм в своего рода салон благопристойности, где произведение начинают подстригать, причесывать, подкрашивать в нужный цвет. Но ведь сатира не предполагает вопроса: «Вас не беспокоит?» Сатира должна беспокоить! Но иных блюстителей общественного покоя даже фильм «Гараж» так раздражает, что его кое-кто просто не рекомендует к демонстрации. В этом смысле счастливое исключение представляет «Фитиль». Мы сами себя стрижем и причесываем, руководствуясь нашим чутьем, нашим вкусом, нашей государственной и партийной позицией.

К сожалению, есть еще в искусстве люди, которые, может быть, по самым добрым побуждениям, хотели бы всех видеть в добротных, но одинаковых костюмах. Вот почему я не могу во многом не согласиться с выступлениями драматурга Черных и артиста Ульянова. Солидаризируясь также с выступлениями актрис Гурченко и Артмане, я тоже считаю, что талант — это штучный «товар». Вместе с тем считаю совершенно необходимым дальнейшее повышение требовательности к идейному содержанию кинопроизведений. В этом одно из самых важных условий развития нашего кинематографа. Думаю, что такие повышенные требования к тематике и идейному содержанию фильмов, к художественным приемам, к работе режиссера и актера проявляет редакция «Фитиля», кстати, нередко заставляющая в «дебатах потеть Госплан».

В работе нас вдохновляет многолетняя любовь зрителей к журналу «Фитиль», который в своих сюжетах обращается к утвердившемуся, воспитанному образом всей нашей жизни гражданскому чувству советского человека — чувству ответственности за общее дело. Растущая социальная активность людей проявляется и в их непримиримости к недостаткам, недоделкам, где бы они ни существовали. Мы судим по письмам, по встречам со зрителями в самых широких аудиториях. Главное в деятельности «Фитиля» — побудить зрителей по-хозяйски самокритично всмотреться в окружающую действительность, активно выступать против рутины, головотяпства, расточительности, бесхозяйственности. В этом нам видится партийный смысл нелегкой «фитилевской» службы.

Успеху «Фитиля» способствует и избранный нами жанр. Собственно, такого жанра по существу прежде в кино не было. Мы по праву можем считать себя его первооткрывателями. Теперь, в преддверии нашего двадцатилетия, можно с уверенностью сказать: накоплен немалый опыт, в активе имеются сотни сюжетов, а главное — возникла возможность судить о действенности этого жанра. Оказалось, что трехминутная миниатюра обладает, как правило, немалой взрывной силой. Эту силу питают и сатирический угол зрения на факты и явления, попавшие в объектив, и сама достоверность факта или явления, которые запечатлены на кинопленке.

«Фитилю» мало получить от того или иного министерства письмо, которое признавало бы критику правильной. Увидеть, а затем показать зрителю, что же изменилось, какие конкретные меры приняты по нашим выступлениям, — такую цель преследует редакция журнала. Этому служит появившаяся у нас в журнале рубрика «Реакция».

Здесь уместно с благодарностью сказать, что успешная работа редакции была бы невозможна без постоянной поддержки Госкино СССР. Мы понимаем, что поддерживать нас весьма хлопотно. Но наш комитет делает все возможное, чтобы облегчить жизнь «Фитиля».

Нам бы хотелось, чтобы и Союз кинематографистов проявлял к журналу больше вни-

мания. Ведь создано уже более 220 выпусков «Фитиля», по метражу это 25 полнометражных комедийно-сатирических фильмов. В большинстве союзных республик родились свои сатирические киножурналы. Сложился авторский и режиссерский коллектив. Творческий путь «Фитиля» уже ждет определенного теоретического осмысливания, и мне думается, что институт, которым руководит В. Баскаков, заинтересуется этой проблемой. Нам кажется, что давно уже возникли условия для создания в стенах союза соответствующей комиссии, которая объединила бы киносатириков страны.

Здесь уже говорилось о партийной поддержке и помощи творческим поискам и начинаниям. Мы такую поддержку и помощь ощущаем повседневно. Присуждение нашим товарищам Государственной премии СССР — свидетельство этому.

Мы выражаем глубочайшую признательность и благодарность Генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Ильичу Брежневу, который в своей речи в Баку в сентябре 1978 года, говоря о зажимщиках критики, сказал: «Бывали и такие случаи, когда выпуски сатирического киножурнала «Фитиль», затрагивающие тот или иной район страны, не демонстрировались там по указанию местных руководителей. Кто дал право давать такие указания?»

Мы и впредь будем утверждать активную наступательную позицию киножурнала «Фитиль», но надо признать, что работать становится все трудней и трудней. Теперь одно лишь упоминание нашего журнала ведет к тому, что любые съемки становятся подчас невозможны. Какие только предлоги ни изобретаются, чтобы закрыть дверь перед нашим носом!

Однако любые трудности преодолимы, когда знаешь, что твоя работа помогает народу расчищать путь, по которому его ведет наша партия. Только надо почаще перечитывать доклад Л. И. Брежнева и черпать в нем силы для отстаивания в искусстве тех принципиальных положений, которые так ясно и четко изложены в этом документе.

Г. А. Мясников

Мы, художники кино, — патриоты своей профессии, и у нас есть законные основания для гордости. Подытоживая результаты минувшего пятилетия, мы может сказать, что за эти годы в нашей многонациональной кинематографии создано немало произведений, изобразительное решение которых отмечено высокими художественными достижениями. Не случайно поэтому многие художники вместе с другими создателями фильмов отмечены Государственными премиями, высокими правительственными наградами и почетными званиями.

Эта высокая оценка будит в нас еще большее желание как можно лучше служить своему народу и партии и еще требовательнее относиться к своему творчеству.

Заметно повысилась в последние годы активность кинохудожников в Союзе кинематографистов и Союзе художников, что позволило нам рассмотреть ряд важнейших проблем кинодекорационного искусства. Крупным событием стала Всесоюзная выставка произведений художников театра и кино. В рамках этой выставки состоялась Всесоюзная творческая конференция художников кино. На ней было проанализировано состояние современного кинодекорационного искусства, определены основные пути его дальнейшего совершенствования.

Думается, что наш съезд должен сосредоточиться не только на том, что уже достигнуто. Важно посмотреть, что еще не сделано, на что надо обратить внимание.

С чувством прискорбного недоумения я должен констатировать, что за последнее время в нашей практике наметилась тенденция принижать роль коллективного творчества, недооценивать всю важность создания постоянных творческих коллективов. Между тем тесная взаимосвязь постановщиков фильма в процессе работы является в советском кинематографе основополагающим условием совместной деятельности режиссера, оператора, художника. Такое прочное содружество всегда отличало творчество выдающихся масте-

ров советского кино на протяжении всей его истории. Всякая попытка ревизовать принцип коллективного творчества, ограничить или подавить творческую инициативу своего товарища по работе или подменить его профессию не всегда компетентными соображениями, как правило, отрицательно сказывается на качестве фильма.

Советской кинематографии, кинематографии развитого социалистического общества, по самой ее природе присуще соответствие коллективного характера творчества социалистическим принципам труда. Но нередко еще дают о себе знать следы индивидуалистической психологии «творца-одиночки», забывающего о своих обязанностях по отношению к коллективу.

Мы знаем, любому режиссеру совсем не безразлично, с кем он будет работать над фильмом. Но порой приглашение художника основывается, к сожалению, не на близости его творческой природы к создаваемому произведению, а на том, удобно ли будет данному режиссеру работать с этим художником. А это не всегда оправдывается полученным результатом. Насущная задача — создавать такие производственные, творческие условия, при которых максимально будут использованы потенциальные возможности каждого из участников творческого содружества.

Общеизвестно, что в сложном постановочном процессе происходит не только объединение разных творческих профессий, но и в результате этого объединения на экране возникает синтез всех художественных элементов, в котором значительную роль играет уровень изобразительной культуры. Поэтому зритель идет в кинотеатр еще и на зрелище, особенно если оно не лишено содержательности. Создание такого фильма в немалой степени зависит от мастерства художника и оператора. Ведь художественный образ фильма формируется не только режиссерской трактовкой сценария, актерским мастерством, звуковым рядом, музыкой, но и зрительным рядом. И не кто иной, как художник, в своих предварительных эскизах первым воплощает в зрительных образах авторский замысел. Он во многом определяет практический образ будущего кинопроизведения, который, к сожалению, не всегда «дорастает» до экрана, поскольку не материализуется в режиссерском решении.

Но будем самокритичны. Многое зависит и от качества работы художника, от его взыскательности. На мой взгляд, неудачи связаны с недостаточно развитым у художника чувством «эстетического стыда», о котором говорил Лев Толстой, как необходимом условии творчества. В работе кинохудожника этот недостаток является не только его собственным недостатком, но и фильма в целом. К сожалению, в последнее время даже на «Мосфильме» еще много делается невыразительного, стандартного и провинциального. В решении декорационной среды некоторых фильмов появилась своеобразная эстетизация грубой приземленности, порой наблюдается тенденция к натуралистическому показу обстановки, к мещанской аляповатости.

В кулуарах съезда.
Р. Быков,
М. Швейцер

С другой стороны, на киностудиях не всегда полностью используются творческие возможности наших лучших художников. После принятия постановочного проекта по картине он передается для осуществления в производственный отдел студии, а этот отдел, ссылаясь на отсутствие материальных и технических возможностей, часто вносит в проект такие изменения, которые нарушают художественное решение, обедняют и унифицируют его.

Съемочные группы постоянно лихорадит проблема костюма, она стала узким местом нашего производства. Одна из причин такого положения заключается в том, что к работе художника-постановщика по костюмам привлекаются люди, не имеющие соответствующей художественной квалификации. Такая практика не может не сказаться на художественном качестве фильмов. Кстати, во ВГИКе началась подготовка художников по костюмам, через два года состоится первый выпуск молодых специалистов. Но для того чтобы они не чувствовали себя на киностудии пасынками и посвятили свою жизнь кинематографу, нужно решительно пересмотреть отношение к этой профессии, поднять ее престиж как в морально-творческом, так и в материальном смысле.

В буднях нашего производства мы стали забывать о творческой и экономической эффективности комбинированных съемок. Их ошеломляющий эффект в картине «Экипаж» лишь подтверждает актуальность данного вопроса. Однако из-за отсутствия сценариев, которые позволили бы в полной мере использовать творческий потенциал наших магов и волшебников экрана, в этой области наблюдается застой. К тому же кадры художников комбинированных съемок слабо пополняются свежими силами.

Не все обстоит благополучно и с привлечением к работе над фильмом молодых художников-постановщиков из числа лучших выпускников ВГИКа. Еще не все наши студии проявляют одинаковую заинтересованность в молодежи, умеют и хотят работать с ней. Исключение составляет Киностудия имени Горького. Если вместе с ней могут похвастаться смелым привлечением молодых «Беларусьфильм», «Туркменфильм», «Азербайджанфильм», «Союзмультфильм», «Арменфильм», Центральное телевидение, то о других студиях этого сказать нельзя. Например, на студиях «Киргизфильм» и «Таллинфильм» молодых художников нет вовсе. Самое грустное, что из года в год из-за того, что не приглашаются в организованном порядке молодые художники, происходит стихийный процесс заполнения вакуума зачастую случайными людьми.

В последнее время мы стали слишком редко говорить об изображении в кинематографе. Вероятно, поэтому не только зрители, но часто и наши товарищи по творческому союзу мало знают о нашем творчестве, не всегда правильно судят о нем. Проблема изобразительной культуры почему-то отошла на второй план. В результате некоторые произведения теряют в выразительной силе, а то и становятся серыми, безликими. Нельзя дальше успешно развивать и совершенствовать искусство без более пристального отношения критики к вопросам изобразительного решения фильма. Необходимо разрабатывать теоретические проблемы декорационного искусства.

В заключение скажу о наших организационно-производственных делах, от которых во многом зависит творческая эффективность труда.

На киностудиях снижается профессиональная культура, профессиональный уровень работников, обеспечивающих съемки. Художнику-постановщику приходится тратить много времени и сил на производственные вопросы, а творческие задачи нередко приходится решать наспех. Совершенствовать кинодекорационное мастерство мешает текучесть кадров производственных цехов, поэтому художник подчас выглядит генералом без армии.

Происходит постоянная утрата уникальных постановочных средств — мебели, реквизита, костюмов — в результате их неудовлетворительного хранения и небрежной эксплуатации. Поэтому назрела необходимость создать Все-

союзный центр постановочных средств и централизованный комбинат по изготовлению костюмов и всех аксессуаров одежды.

Нужно ускорить решение вопросов, поднятых на Всесоюзной конференции художников: созвать пленум правления Союза кинематографистов по вопросам изобразительной культуры советского кино; провести Всесоюзное совещание по вопросам кинопроизводства; обеспечить регулярную работу Всесоюзного семинара художников кино; вменить в обязанность Бюро кинопропаганды пропаганду изобразительной культуры советского кино.

М. Аймедова

Самое яркое и сильное ощущение, которое я испытала, участвуя в работе XXII съезда Коммунистической партии Туркменистана и вчитываясь в материалы XXVI съезда КПСС, было чувство нашей общей и лично моей причастности к истории народа, к истории нашей многонациональной социалистической Отчизны, к истории всего человечества.

Стержень намеченной партией программы развития страны — это забота о людях, забота о человеке. Конечно, ясна и обратная связь: от каждого из нас, от нашей социальной, гражданской творческой активности зависит осуществление грандиозных, разработанных на десятилетия планов.

Необходимым внешним условием для решения стоящих перед нами созидательных задач является сохранение мира. Вековой мечтой всех народов, как бы далеко они друг от друга ни жили, как бы ни разнились их облик и обычаи, было перековать мечи на орала, устранить ненавистную, истребительную войну из жизни человечества. Только наш XX век имеет трагический опыт двух мировых войн, унесших жизни десятков миллионов людей.

«Нет сейчас ни для одного народа вопроса более существенного, более важного, чем обеспечение первейшего права каждого человека — права на жизнь». Эти слова Леонида Ильича Брежнева, прозвучавшие с трибуны XXVI съезда нашей партии, особенно близки и дороги мне, матери и актрисе.

В традиции туркменского кино, начиная с таких фильмов, как «Дурсун», «Айна», образ женщины занимал особое, почетное место. Поэтому особенно приятно, что в канун XXVI съезда нашей партии состоялась премье-

В кулуарах съезда. Е. Драпеко, С. Суховей

ра фильма «Дерево Джамал», который продолжает добрую традицию. В этом фильме зрители увидели простую туркменскую женщину, любящую мать и жену, чья судьба была искалечена войной.

Они очень разные, мои героини, — Огулькейк из «Невестки» и Джамал из фильма «Дерево Джамал». Но цель была одна: напомнить миру, что еще не просохли слезы на глазах миллионов сирот, вдов, матерей, что живы еще люди, обездоленные войной, обреченные на одиночество. И то, что эти фильмы будят память, помогают нести людям правду о том, к каким губительным последствиям для человечества ведет война, я считаю — пусть это не прозвучит громко — своим личным вкладом в дело сохранения мира.

Наше героическое прошлое показало, что партия, государство сумели воспитать в советском человеке замечательные качества гражданина нового, социалистического общества, чувство ответственности за все, что творится на нашей планете. И роль кино в этом формирующем процессе, в частности, роль киноактера, создающего на экране образы героев нашего времени, общепризнана. Ярко, эмоционально говорили об актерской проблеме Людмила Гурченко и Вия Артмане, Евгений Матвеев, Михаил Ульянов У всех у нас одни проблемы, боли и надежды. Поэтому мне пришли на память слова Ромена Роллана: «Первый закон искусства: если у тебя нечего сказать — молчи; если у тебя есть что сказать — скажи, обязательно скажи и не лги». Прекрасный, честный, бескомпромиссный закон, не правда ли? Но как применить его в творчестве киноактера? Начисто лишенный инициативы в подборе репертуара, актер и тогда, когда ему есть что сказать, вынужден молчать и ждать счастливого случая. Четыре года жизни отдано Ходжакули Нарлиевым и мной нашей Джамал до того, как она стала экранным образом. Я — соавтор сценария. Писать сценарии очень интересно, приятно, но актеру это очень накладно, потому что пока пишется сценарий, пока он проходит многие инстанции и пока, наконец, принимается к производству, проходит 4—5 лет и более. И актер на одной руке может пересчитать все фильмы, которые он сможет сыграть за всю жизнь. А мое призвание — актриса, мне нужна героиня — характер, в который я могла бы вложить свои чувства и мысли, нужен образ, дающий возможность наиболее полного самовыражения. Я веду речь о том, что драматургам пора уже писать специально для актера, а режиссерам с зарождения замысла фильма выходить на определенную актерскую индивидуальность.

Я думаю, уместно будет вспомнить туркменскую притчу об ауле, где были лихие наездники, красивые кони и прекрасные аксакалы. Но никто об этом ауле не знал. И, наконец, люди в ауле сообща, каждый вкладывая все, что он мог, вырастили прекрасного жеребенка, который вырос в дивного коня. И однажды на состязании он, обогнав многих, пришел первым. Тогда об ауле заговорили все. Вот так, я думаю, происходит и с фильмом. Фильм на экране рождается в коллективном сотворчестве, и чудо актера рождается только тогда, когда в него вкладывают всего себя и сценарист, и режиссер, и оператор. Пора узаконить право актера на творческую заявку.

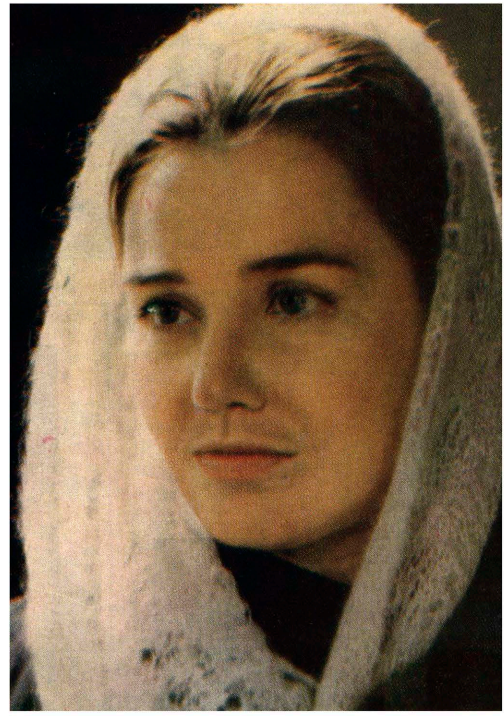
От простоя того или иного актера проигрывает, по-моему, кино. Многолетнее отсутствие в свое время на экране Любови Орловой, Елены Кузьминой, Петра Алейникова лишило встречи с ними целое поколение. Целое поколение не знает, кто они такие. Не слишком ли убыточно для искусства кино?

Проблема актерского труда была, есть и, наверное, будет всегда. Но помочь актеру, проявить внимание к его судьбе, думать о его занятости, учитывать его индивидуальность, его потребности необходимо.

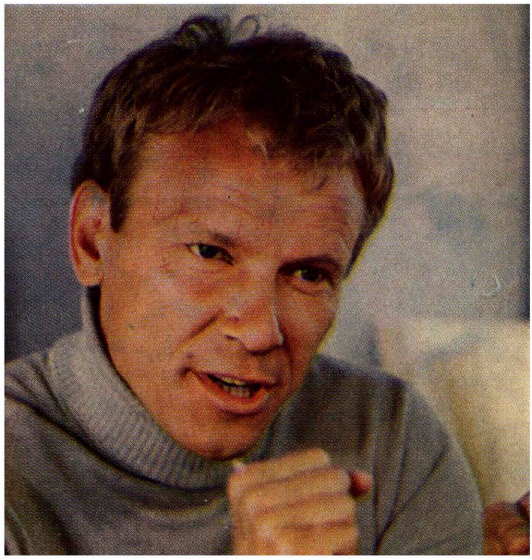
Когда я размышляю о конечных результатах актерского труда, мне вспоминается наш туркменский текинский ковер. Для человека малознающего рядом с пестрой подделкой он проигрывает. Краски спрятаны, орнамент предельно строг. Настоящий же ценитель сразу протянет к нему руку, чтобы коснуться его ворса, определить крепость нити, количество узлов. И приглушенность цвета его не

На экране — герой 1978 — 1981 годов

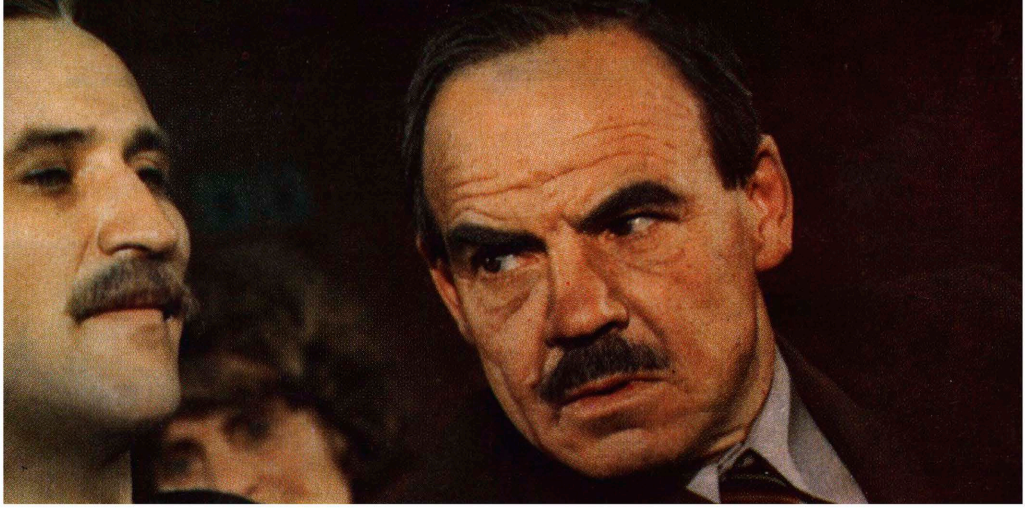
«Близкая даль».
Режиссер В. Кольцов, «Мосфильм».
Анна — Ж. Прохоренко



«Вкус хлеба».
Режиссер А. Сахаров, «Мосфильм».
Сечкин — С. Шакуров



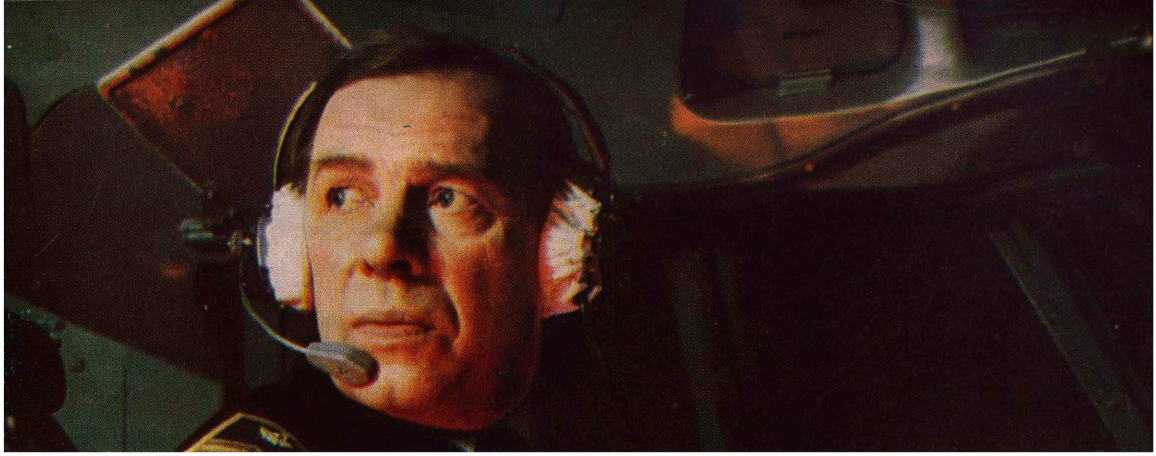
«Люди в океане»
Режиссер П. Чухрай,
«Мосфильм».
тор — В. Заманский,
хов — В. Спиридонов



«Иванцов, Петров, Сидоров...».
Режиссер К. Худяков, «Мосфильм».
Петров — Л. Филатов,
Сидоров — М. Глузский

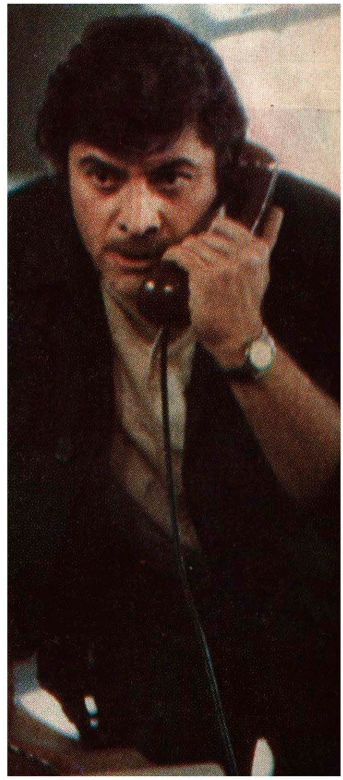
«Несколько интервью по личным вопросам».
Режиссер Л. Гогоберидзе, «Грузия-фильм».
Софико — С. Чиаурели

«Молодая жена».
Режиссер Л. Менакер, «Ленфильм».
Алексей — В. Бирюков,
Маня — А. Каменкова

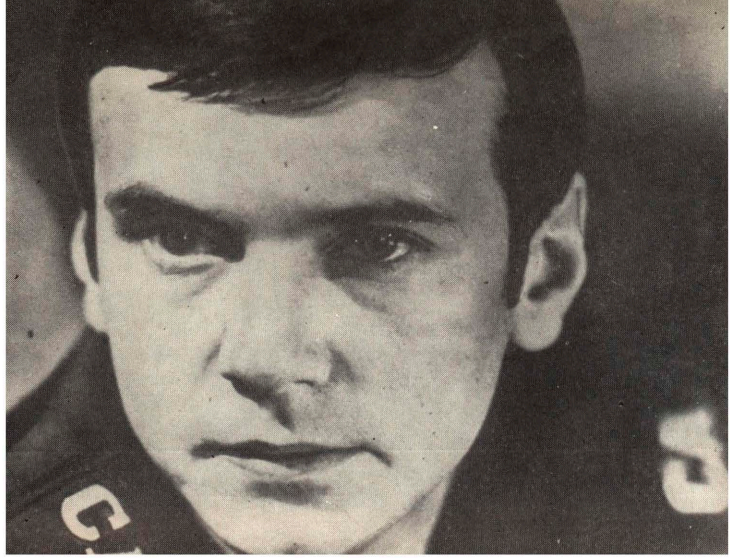


«Экипаж».
Режиссер А. Митта, «Мосфильм».
Тимченко — Г. Жженов

«Мимино».
Режиссер Г. Данелия, «Мосфильм».
Валико — В. Кикабидзе



«Добрая половина жизни».
Режиссер А. Мкртчян,
«Арменфильм».
Армен — Г. Манукян



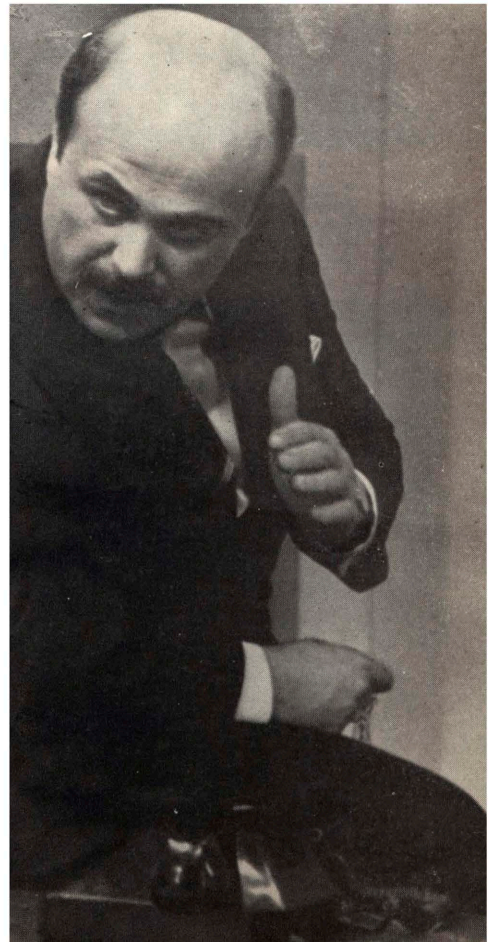
«Точка отсчета».
Режиссер В. Туров,
«Беларусьфильм».
Кольцов — В. Полетаев

«Поэма о крыльях».
Режиссер Д. Храбровицкий,
«Мосфильм».
Туполев — В Стржельчик

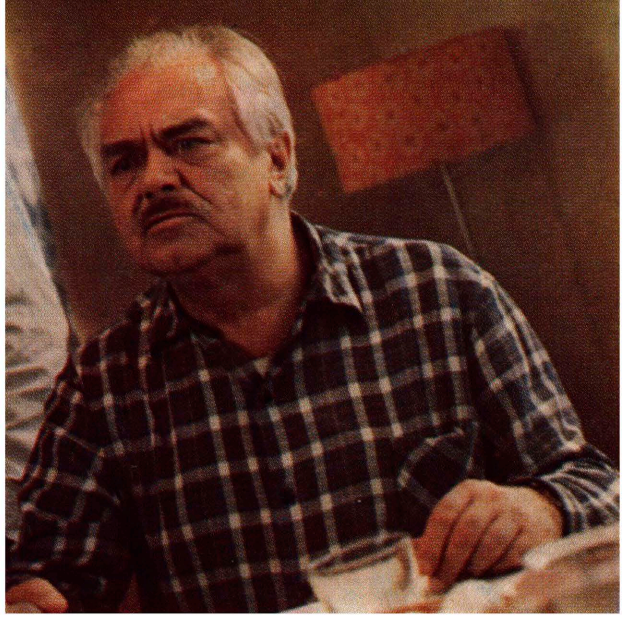
«Утренний обход».
Режиссер А. Манасарова,
«Мосфильм».
Нечаев — А. Мягков

«Три минуты лёта».
Режиссер Д. Ритенберг, Рижская киностудия.
Юстина — А. Кайриша

«Москва слезам не верит».
Режиссер В. Меньшов, «Мосфильм».
Гоша — А. Баталов,
Катерина — В. Алентова

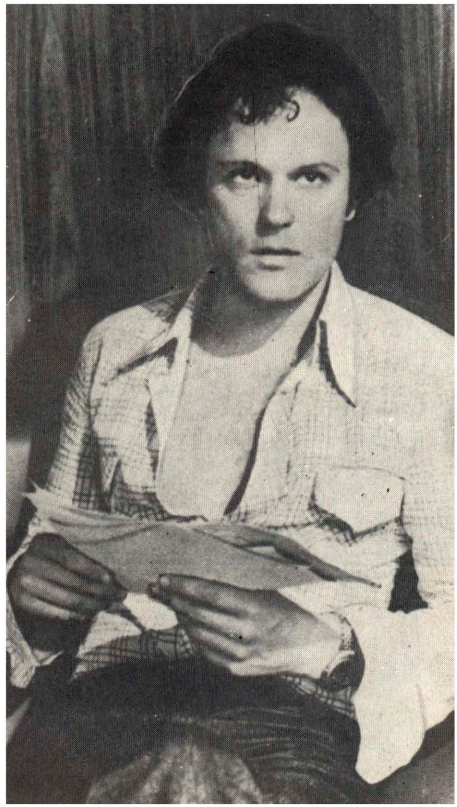


«Допрос».
Режиссер Р. Оджагов, «Азербайджанфильм».
Сейфи — А. Калягин

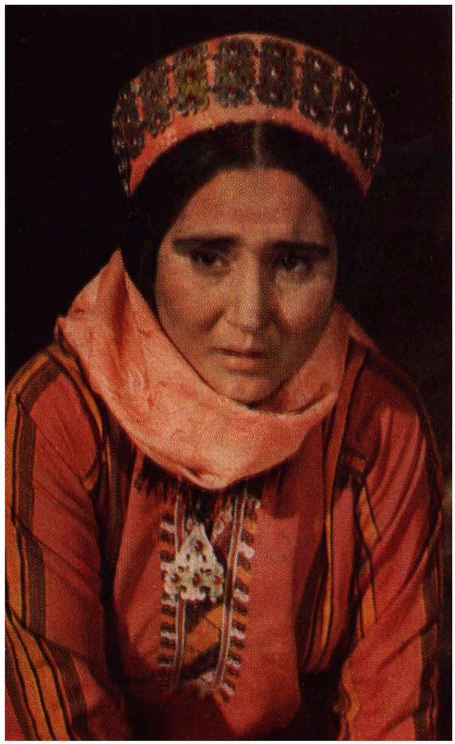


«Тайное голосование».
Режиссер В. Гурьянов,
«Мосфильм».
Лукаш — М. Кузнецов

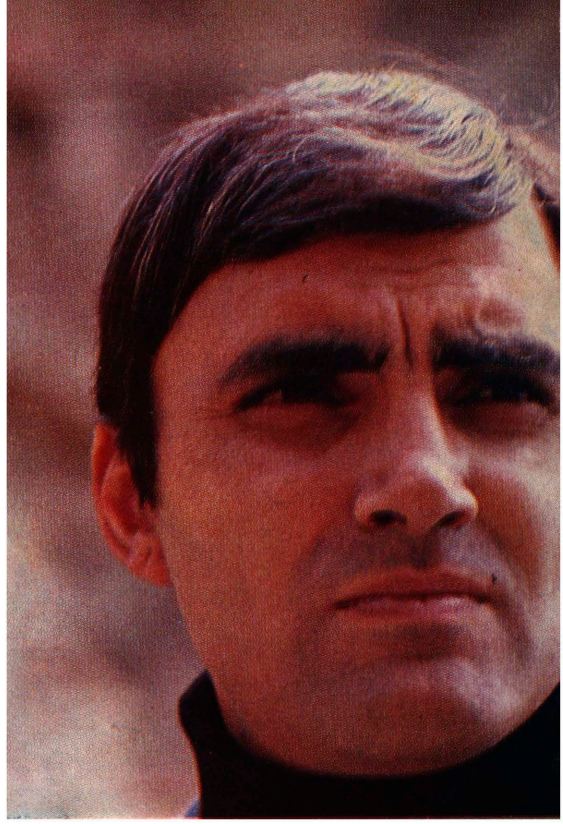
«Пираты XX века».
Режиссер Б. Дуров,
Киностудия имени М. Горького.
Сережа — Н. Еременко



«Жнецы».
Режиссер В. Денисенко,
Киностудия имени А. П. Довженко.
Мария — Н. Андрейченко,
Василь — А. Рудаков



«Дерево Джамал».
Режиссер Х. Нарлиев,
«Туркменфильм».
Джамал — М. Аймедова



«Твой сын, земля».
Режиссер Р. Чхеидзе, «Грузия-фильм».
Георгий Торели — Т. Чхеидзе

«Коней на переправе не меняют».
Режиссер Г. Егиазаров,
«Мосфильм».
Маркарян — А. Джигарханян,
Эльдар — Т. Толорая

«Однажды 20 лет спустя».
Режиссер Ю. Егоров,
Киностудия имени М. Горького.
Круглова — Н. Гундарева

«Факты минувшего дня».
Режиссер В. Басов, «Мосфильм».
Кряквин — А. Мартынов

«Побег».
Режиссер Л. Менакер,
«Ленфильм».
Кустов — М. Ульянов

смутит. Он знает тайну такого ковра как настоящего произведения искусства — с годами от пользования цвет будет проступать все сочнее, все насыщеннее. А в подделке за поверхностной броскостью очень быстро обнаружится серая канва.

Подлинные мастерицы ткут свой ковер-песню, думая о будущем. И, думая о будущем, мы должны создавать свои фильмы.

В природе творчества заложена необходимость быть впередсмотрящим. Художник никогда не должен об этом забывать. Владимир Ильич Ленин как-то упрекнул Демьяна Бедного за то, что тот слишком старается идти за читателем, а писателю, художнику надобно быть хотя бы немного впереди.

Стремясь завоевать сердца зрителей, следует отдавать себе отчет в том, что популярность фильма и эффективность его воздействия — понятия различные. Искусство не только отражает жизнь, искусство творит жизнь. Оно должно быть каждый раз новым. А в новое входить нелегко. Как часто фильмы, требующие напряженной зрительской мысли, умения проникнуть в глубинные философские пласты, в непростую художественную структуру, не получив необходимого предварительного разъяснения, остаются доступными крайне малочисленной аудитории.

Я не хочу касаться рекламы и проката, хотя там тоже есть свои просчеты и издержки. Но сейчас, когда в решениях XXVI съезда перед кинематографистами как одна из главных задач поставлена задача широкого использования кино в воспитательной и учебной работе, думаю, что необходимо ставить вопрос о подготовке к восприятию кинопроизведения, киноязыка со школьной скамьи. В школьную программу входят уроки литературы как основного предмета, уроки музыки и рисования, и постоянно мы дискутируем о качестве их преподавания. Как же может не волновать тот факт, что к восприятию самого любимого, самого массового искусства наши дети не подготавливаются вообще. История кино и навыки по теории кино должны войти в обязательную программу среднего образования. Тогда и эффективность кино в воспитательной и учебной работе значительно возрастет.

Завершая свое выступление, хочу от имени всех туркменских кинематографистов заверить съезд, что мы готовы отдать все свои силы, талант, творческую энергию, вдохновение самому главному — делу воспитания нашего народа в духе высоких коммунистических идеалов, закладывая сегодня наше прекрасное завтра.

А. Е. Волобуев,
киномеханик

Из тысячи разнообразных профессий человек выбирает одну и, как правило, на всю жизнь. Киномехаником я начал работать в 1943 году, после окончания Новосибирской школы киномехаников, и вот уже тридцать с лишним лет не изменяю своей профессии.

Начинали с того, что в районе было всего две кинопередвижки, вот одну из них и доверили мне, тогда 17-летнему парню. Кочевали мы по полтора — два месяца, не заезжая домой, пока не покажем жителям всех сел и поселков новый фильм. Такая одержимость объяснялась просто: мы не могли себе представить, как можно сорвать объявленный сеанс в каком-то населенном пункте из-за пурги, мороза или весенней распутицы. Сейчас во всех селах нашего Целинного района построены дворцы и дома культуры, оснащенные современной киноаппаратурой.

Всегда быть вместе со своими зрителями, знать их эстетические вкусы, духовные запросы, уметь убедительно рассказать о фильме, вовремя пригласить на киносеанс — в этом состоит забота сельского киномеханика. Конечно, со своими обязанностями мы не могли бы справиться, если бы у нас не было активных помощников. Я, например, работаю в контакте со специалистами совхоза, учителями средней школы, медицинскими работниками, сотрудниками Дома культуры, библиотеки. Участие общественного актива помогает нам в улучшении кинообслуживания на-

селения. План десятой пятилетки мы выполнили к 1 сентября 1980 года. Каждый взрослый житель села за минувший год побывал в кино 37 раз, а школьник — 67 раз. Средняя посещаемость на одного жителя составила более 50 раз в год.

Из всех воспитательных задач, которые нам, сельским киномеханикам, приходится решать сейчас, мы считаем главной работу с детским зрителем. Ведь сегодняшние зрители завтра станут хлеборобами, животноводами, строителями. Они — будущее нашей страны. У нас при Доме культуры создан детский кинотеатр «Мечта». И работа его подчинена прекрасной цели: научить ребят мечтать, своим трудом приближать мечту к действительности. Ребята в этом кинотеатре делают все своими руками: готовят рекламу, распространяют билеты, осуществляют контроль и, конечно же, сами демонстрируют фильмы.

Дети очень любят кино. Об этом знают все присутствующие здесь в зале. Но вот какая все чаще и чаще наблюдается картина. Школьники стали просить, чтобы их пускали на просмотр «взрослых» лент. Я задумался над этим явлением и провел такой опыт. Договорился с прокатом и попросил детские фильмы прошлых лет. Ребята с огромным интересом просмотрели старые картины «Военная тайна», «Зимнее утро», «Васек Трубачев», «Иван Макарович», «Начальник Чукотки» и ряд других. Сколько потом было горячих споров о фильмах!

У нас в стране есть единственная в мире Центральная студия детских и юношеских фильмов имени Максима Горького. За 1979 год она выпустила 8 кинолент для детей, а в прошлом году — только 6: «Приключение маленького папы», «Весенняя олимпиада, или Начальник хора», «Циркачонок», «Мой первый друг», «В одно прекрасное детство», «Пограничный пес Алый». Согласитесь, что для огромной детской аудитории этого мало. Я не касаюсь качества фильмов, но общее впечатление таково: детская студия слишком повзрослела, вернее сказать, она стала выпускать по названию детские фильмы, но не по возрасту рассудительные. Студия редко предлагает юным зрителям высокий нравственный образец их сверстников. За последние годы в детском кино не появилось ни одного героя, который бы, как гайдаровский Тимур, вошел в жизнь целых поколений, сумел бы повести за собой на доброе дело.

А еще беспокоит нас, сельских механиков, бедность содержания некоторых картин, оторванность от сегодняшних реальных проблем. Любовь ребенка к сельскому труду, к земле воспитывает семья, школа, общественность. Познавать мир детям помогает и кинематограф. Фильмы о современной советской деревне юные зрители ждут, но, к сожалению, никак не могут дождаться.

Уже взрослыми стали первые зрители фильмов «Слон и веревочка» «Первоклассница», «Друг мой, Колька», «Точка, точка, запятая...», а новых фильмов такого же уровня не появилось.

Если говорить о «взрослом» кино, то здесь обижаться вроде бы не приходится. Мы всегда рады встречаться на экране с героями картин Сергея Герасимова, Евгения Матвеева, Юрия Озерова, Эльдара Рязанова, Леонида Гайдая и многих других известных мастеров. И не только рады, но и с большим удовольствием пропагандируем их фильмы, зная наперед, что зритель скажет нам спасибо. Но наряду со значительными произведениями нередко появляются и серенькие поделки.

У нас большая просьба: в связи с проблемой пленки те, от кого зависит это, должны строже подходить к определению тиражей. Судите сами. Бийское отделение кинопроката снабжает фильмами 14 районов и город Бийск. У него на обеспечении более 400 киноустановок, в том числе 20 кинотеатров. Отделение получает две копии новых фильмов, печатающихся высокими тиражами, а это значит, что даже лучшие кинопроизведения зрители могут посмотреть только в городах, райцентрах и крупных населенных пунктах. Жителям небольших деревень и поселков смотреть хорошее кино не всегда удается. Обидно!

Наша кинематография гордится своей классикой. Но почему-то повторный выпуск лучших фильмов прошлых лет происходит очень медленно — два-три фильма в год и незначитель-

ными тиражами. Детские фильмы вторую экранную жизнь вовсе не получают.

У нас, сибиряков, кроме тех бед, о которых я говорил, есть еще одна. Она очень мешает кинообслуживанию населения. Это транспорт. Наш Целинный район занимает территорию целого государства. С запада на восток его территория — 210 км и с севера на юг — 1335 км. В районной дирекции всего две автомашины. В исправном состоянии бывает лишь одна — нет запасных частей. И потому нередки случаи, когда запланированные фильмы вовремя не доставляются, сеансы или срываются, или приходится «крутить» одни и те же фильмы. Большая просьба к руководству Госкино СССР оказать действенную помощь в обеспечении районов транспортом.

Разрешите заверить, что работники киносети дважды ордена Ленина Алтайского края, воодушевленные решениями XXVI съезда КПСС, сделают все для того, чтобы с максимальной эффективностью использовать огромные возможности кинематографа в идейном, трудовом, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся края, в мобилизации их на досрочное выполнение грандиозных планов одиннадцатой пятилетки.

А от вас мы ждем новых хороших фильмов.

С. А. Герасимов

Прежде всего я хочу отметить предыдущее выступление товарища Волобуева как факт совершенно нового отношения к профессии. Он говорил о чувстве нового, являющегося одним из важных факторов рождения искусства. Деятельность такого киномеханика представляет собой огромную, еще не учтенную нами силу, которая демонстрирует и нового человека, и новый способ деятельности, и новую меру ответственности.

Я говорю об этом с особой болью в душе по той причине, что потерял недавно одного из своих корреспондентов — Игоря Шлеца, киномеханика из города Барнаула. Он писал мне письма в течение пяти или шести лет и с каждым новым письмом открывался мне с такой степенью душевной глубины, серьезности, широты взглядов, ясности постижения окружающего мира, что я чувствовал потребность в общении с этим прекрасным корреспондентом. Он умер три недели назад, хотя ему было всего 25 неполных лет. Утрата очень большая, так как его пример показывает, что может дать наше общество, наша система формирования личности. Его письма представляют собой для любого киноведа образец объектив-

В зале заседаний. В центре — Е. Проклова.

ности, влюбленности в искусство, остроты понимания художественного предмета. Вот что значит киномеханик, если он хозяин в деле, в котором мы все от него зависим, ибо он показывает нашу с вами работу.

В прениях на съезде высказывались мысли конструктивные, а порой и необыкновенно интересные. Это относится прежде всего к выступлению Е. И. Габриловича. Это относится и к выступлению сценариста В. Черных, и к острым выступлениям Л. Гурченко и В. Артмане Не на каждом съезде актеры радуют нас глубокими, серьезными и ответственными выступлениями.

Был поднят и вопрос по поводу того, где искать продолжение нашего кинематографа. Чтобы подробно изложить то, что я об этом думаю, времени нет. Напрашивается быстрый, скоростной ответ — надо, чтобы было интересно! Однако не могу не заметить, что предложение Эльдара Шенгелая, на мой взгляд, не выдерживает критики. Обращаться к 20-м годам, чтобы искать там ответ на все вопросы художественного творчества в середине 80-х — подобных примеров в истории я не знаю... Есть поговорка: всякое новое — это хорошо забытое старое. Но это хорошо, когда речь идет о моде на одежду или на шлягеры, а не о развитии искусства в нынешний технотронный век, когда каждый день, каждый час приносят нечто новое, какой-нибудь неожиданный сюрприз. Вся обстановка, в которой мы с вами живем в 80-е годы, не разрешает делать такие архивные экскурсы.

Были великие картины, были великие мастера. Память о них для нас священна. Но это не значит, что они решили наперед все проблемы века.

Решать их надлежит нам с вами, решать на уровне, который будет предлагать время в своем постоянном динамическом развитии.

С этой трибуны выступил замечательный человек — Е. И. Габрилович. Он говорил негромко, был начисто свободен от какого-либо трибунного пафоса, не употреблял сильных прилагательных, а все слушали, затаив дыхание. Держала мысль, которая любому произведению, будь то театральный спектакль, кинематографическая лента или книга, помогает стать искусством, а не системой всякого рода орнаментальных украшений и виньеток. И мы никогда не найдем решения глубоких проблем искусства, если будем забывать об одном главном условии: необходимо развитие мысли, которая должна заключать в себе и юмор, и иронию, и пафос, и страсть, и нежность, и гнев. Только в развитии мысли ищет человек наслаждения искусством. Пусть это будет даже самый непросвещенный в области эстетики человек.

Мы долго обсуждали на предсъездовском пленуме, нужно ли докладчику, выходя на трибуну с оценкой картин, каждый раз называть авторов — ведь обязательно кого-то не упомянешь и будет много обиженных. Решили не называть. Пусть в докладах будут анонимы, мы знаем, кто какие картины делает. Главное, чтобы не создавались фильмы-анонимы, чтобы не получалось так, что выпускаемые ленты — на одно лицо.

К. К. Кийск

Я выступаю с легким сердцем, потому что эстонская кинематография за последние пять лет немало сделала для нашего народа, для советского киноискусства, внесла в него довольно значительный, нужный вклад. Но я не буду на этом останавливаться подробно. Я хочу сказать о том, что составляет, по-моему, главную сторону нашей жизни, даст силы для основного дыхания, — о духовности.

Эта проблема сегодня важна, как никогда, и нам, кинематографистам, нельзя о ней забывать ни на минуту. Духовность скрепляет человеческие связи, объединяет людей разных поколений.

Мы в Эстонии вроде бы решили проблему молодых кинематографистов. Новый поток молодых режиссеров — очень интересное явление. Олав Неуланд, Петер Симм, Марк Соосаар — люди удивительно одаренные, они покажут еще много интересного, принесут много радости. Активная школа для нашей творче-

ской молодежи — телевидение. Молодое поколение эстонских кинематографистов воспитано на документалистике. Может быть, поэтому наши последние игровые ленты стали похожи на жизнь.

Союз кинематографистов Эстонии в последние годы сумел мобилизовать силы разных поколений, при этом происходит взаимообогащение опытом, что очень важно.

В связи с выступлением В. Нахабцева скажу, что мой лучший друг и соратник — это оператор. Мне повезло, потому что со мной работал оператор Юри Силларт. Мы вместе снимали «Цену смерти спроси у мертвых», снимали последнюю нашу картину «Лесные фиалки». Я глубоко уважаю труд оператора и завидую особой одаренности людей этой профессии. Режиссер может работать, не покладая рук, но видит все до конца, до малейших деталей все-таки оператор.

Надо очень бережно, осторожно подходить к оценке работы оператора. Юри Силларта обвиняли в неграмотности, говорили, что у него в изображении нет ни зеленого, ни желтого, все идет красным и серым цветом. А год спустя этот человек получил главный приз на Всесоюзном кинофестивале в Вильнюсе.

Мы должны всеми способами прививать уважительное, любовное отношение к кино. В Эстонии, в Таллине, мы собираемся открыть кинотеатр киноклассики. Там будут показывать фильмы, которые отобрало время, зритель, критика.

Такие кинотеатры, мне кажется, должны быть в столице каждой республики. Существуют театральные музеи, музеи изобразительного искусства, а я вижу как музей кинотеатр киноклассики, куда люди идут, заранее заказывая билеты, чтобы посетить именно этот фильм, чтобы увидеть этих актеров и встретиться с этим режиссером.

Мы говорим: «Многомиллионный зритель советского кино». Но этот зритель состоит из мужчин и женщин, из старых и молодых, из здоровых и больных, из лентяев и добросовестных людей, из людей веселых и грустных. Наш зритель очень индивидуален. Поэтому нужно создать все условия именно для индивидуального подхода к искусству, для того чтобы каждый имел возможность выбрать то, что ему нужно.

Я хочу, чтобы искусство кино помогало людям получить настоящую эстетическую, философскую, идейную подготовку. Они не должны привыкать к кинематографу как к 30-копеечному зрелищу.

В зале заседаний. В. Игнатенко, И. Григорьев, К. Славин, Г. Боровик, Т. Семенов

Христо Христов,
председатель Союза кинематографистов Народной Республики Болгарии

Прежде всего хочу приветствовать от имени зарубежных делегаций всех, присутствующих здесь, на IV съезде советских кинематографистов, и пожелать успеха в работе съезда.

Проблемы, о которых говорил в отчетном докладе Лев Кулиджанов и которые так горячо обсуждались с этой трибуны, близки нам, это в значительной степени и наши проблемы, что естественно, потому что наши кинематографии, развиваясь каждая по-своему, объединены единой идейно-философской и политической платформой, формирующей социалистическую общность в области киноискусства.

В этой общности роль и место советского киноискусства связаны с его богатым творческим опытом, с непревзойденным творческим потенциалом, золотым фондом киноклассики, современными завоеваниями, которые освещают путь всему социалистическому киноискусству.

Вот почему успехи и достижения советского кино, так же, как и его слабости, связываются не только с фильмами отдельных авторов, но и с социалистическим кино в целом. Именно поэтому велика ответственность в деле развития как отдельных национальных кинематографий, так и всего кинематографа социалистических стран. Эта ответственность сегодня особенно возрастает в обстановке обострившейся борьбы за спасение планеты и человека от угрозы войны, за спасение великих духовных и социальных ценностей. Борьба эта ведется и на мировых экранах, где искусство пользуется средствами глобального воздействия на современное человеческое сознание.

Общая атмосфера съезда, исполненные волнения выступления, гражданские и творческие исповеди, звучавшие с этой трибуны, наполняют нас уверенностью, что судьба киноискусства, рожденного Октябрем, киноискусства, которое нас вскормило и воспитало, находится в руках художников, достойных его самых великих революционных традиций. Они сегодня вдохновенно, развивают и обогащают его, ведут к новым светлым горизонтам.

Х. Н. Абул-Касымова

Итоги прошедшего пятилетия, наш съезд, который проходит в такой дружеской обстановке, отличается деловым характером, постановкой очень серьезных вопросов, имеющих решающее, принципиальное значение для будущего советского кинематографа, говорят о единстве советского многонационального киноискусства. Любой хороший фильм — это наше общее богатство. Мы гордимся достижениями всех наших студий.

Я не буду перечислять фильмы, сделанные узбекскими кинематографистами, фильмы, в которых созданы образы борцов за революцию, образы женщин, снявших паранджу, людей, подаривших тепло своих сердец осиротевшим в годы войны детям. Эти фильмы всем вам хорошо известны.

Хорошей традицией узбекских кинематографистов стало производство фильмов совместно с зарубежными коллегами. Дело это не простое, но необходимое, ибо здесь и лежит самый ближайший, прямой путь к нашему взаимопониманию, к творческой дружбе. «Повесть о двух солдатах», «Афганистан: революция продолжается», «Любовь и ярость», «Али-Баба и сорок разбойников» — произведения очень разные и по своей тематике, и по художественному уровню, тем не менее хочется надеяться, они сыграют свою роль, внесут свой вклад в доброе взаимопонимание между различными народами.

Как и во всем советском кинематографе, у нас появилось очень много новых имен, пришло новое поколение. Это самый яркий результат претворения в жизнь постановления партии «О работе с творческой молодежью».

В минувшие годы мы позаботились — с помощью Союза кинематографистов СССР, с помощью ЦК и правительства республики — о будущем узбекского кино. Сегодня во ВГИКе обучаются 40 студентов из Узбекистана, которыми руководит народный артист СССР Борис Петрович Чирков. Спасибо всем преподавателям ВГИКа, которые, несомненно, передадут свой опыт и знания молодым посланцам нашей республики, и они вернутся домой,

одержимые желанием творчески трудиться. И тут перед нами стоит ответственная задача — обеспечить их работой, чтобы не надломить душевно в самом начале пути. Опыт узбекского кино, всего советского кинематографа показывает, что приток молодых сил является самым мощным импульсом подъема искусства.

Благодаря заботам партии и правительства нашей республики, усилиям Союза кинематографистов СССР у нас строится великолепный Дом кино, который откроет свои двери на будущий год, в дни VII Ташкентского международного фестиваля.

Словом, создаются самые благоприятные условия для творчества.

Но вот нередко, когда мы встречаемся со зрителями, скажем, с колхозниками или рабочими, вдруг кто-то спросит: «Почему так мало фильмов о нас?»

Наше общество развивается быстрыми темпами, идет гигантская работа и у нас в республике — мы будем давать еще больше хлопка стране, причем не только за счет новых земель, а за счет повышения урожайности хлопка на уже обработанных землях. Идет большое градостроительство. Кто не был в Ташкенте после 1965 года, тот просто его не узнает. А город Навои, о котором упоминалось в докладе Л. И. Брежнева? Это город в пустыне, это огромный химкомбинат, это жители сорока национальностей, это удивительная насыщенность их духовной жизни. За всем этим стоят люди, их проблемы, конфликты, драмы, их судьбы. Мы же не поспеваем за ними, отстаем от стремительного движения века. Может быть, поэтому появляются у нас слабые фильмы о современности?

Если просто взять фотоаппарат, проехать по республике и все сфотографировать, я уверена, что фотографии эти окажутся порой насыщеннее, динамичнее, ярче некоторых наших фильмов, рассказывающих о современности.

Думаю, что еще одна из причин появления слабых фильмов — не только на нашей студии, но и на других киностудиях — заключается в том, что мы не умеем по-настоящему использовать национальные достижения художественной культуры. Я приведу такой пример. У узбекского народа очень богатая музыкальная культура и танцевальное искусство. Искусство это и сегодня развивается весьма успешно. Но отсутствие взаимосвязи с этим искусством сказывается в том, что у нас давно нет интересных фильмов, раскрывающих музыкальность, пластичность узбекского народа, нет музыкальных комедий.

Хочу присоединиться к ораторам, говорившим здесь о работе с фильмами. Надо обратить на этот участок самое серьезное внимание. Может быть, стоит вспомнить указания В. И. Ленина о том, как надо составлять репертуар кинотеатра. Они и сегодня звучат очень актуально. Зритель наш вырос, стал духовно богаче, а деятельность проката, всех его звеньев оставляет желать много лучшего. В прокате еще работают люди, которые порой не понимают, что имеют дело не с коммерческой продукцией, а с произведениями искусства.

Ф. Т. Ермаш,
председатель Госкино СССР

Повысить роль кино в коммунистическом воспитании трудящихся

Весь ход работы IV съезда кинематографистов СССР, доклад Л. А. Кулиджанова, выступления делегатов убедительно свидетельствуют о глубоком воздействии XXVI съезда КПСС на всех работников советского кино. Деловая атмосфера нашего съезда отражает тот оптимистический взгляд в будущее и

трезвый реализм в осуществлении наших планов, которые царят сегодня во всех творческих коллективах. Решения партийного съезда, доклад Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева приняты нами как всеобъемлющая программа дальнейшего идейно-художественного роста советского киноискусства, повышения его роли в коммунистическом воспитании, в духовной жизни народа.

Широкий и комплексный подход к решению политических, социальных, экономических и идеологических проблем, которым отмечены все материалы съезда, позволил партии определить пути совершенствования всей системы общественных отношений, нашего социалистического образа жизни, конечная цель которого воспитать творческую, духовно богатую, идейно убежденную и гармонически развитую личность, личность, способную самоотверженно трудиться на благо общества.

Раскрыть в искусстве высший смысл и пафос коммунистического созидания, выявить его высокую гуманистическую сущность, отразить процесс становления такой личности — почетная задача художника.

Высокая оценка, данная с трибуны XXVI съезда достижениям советской художественной культуры, в том числе кино, его вкладу в духовную жизнь народа, свидетельствует о плодотворности пути, который был определен постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Если оглянуться назад, в 1972 год, и сравнить положение дел с современным состоянием кинематографа, то мы увидим, какой серьезный и плодотворный путь мы прошли. Вероятно, нет необходимости перечислять факты, фильмы, цифры. Все свершалось на наших глазах и при нашем активном участии. Важно только еще раз подчеркнуть, как точно Центральным Комитетом были определены назревшие современные проблемы в развитии кинематографа, идейно-творческие и организационные пути их решения.

Мы сегодня с уверенностью можем сказать, что кинематограф пришел к XXVI съезду КПСС с хорошими показателями. Все кинематографические предприятия выполнили свои планы. Досрочно было завершено плановое задание десятой пятилетки по кинообслуживанию зрителей и сбору средств от киносеансов. Кинотеатры посетило около 17 миллиардов человек. Экономический фактор — один из важнейших в нашей деятельности, хотя некоторые товарищи склонны его преуменьшать. Цифры отражают значение и роль кино в жизни народа.

За годы пятилетки было создано 750 новых художественных фильмов, свыше 7 тысяч документальных, научно-популярных и учебных картин, более 500 фильмов по заказу Гостелерадио СССР.

В истекшей пятилетке у нас было немало интересных картин, посвященных революционному прошлому, героям революции и гражданской войны. В фильмах перед зрителями во всем историческом масштабе, со всей силой патриотизма встал образ советского народа и образ человека, победившего фашизм. Значительно больше стало интересных произведений о современной жизни, о нравственных проблемах как труда, так и быта нашего современника.

Здесь уместно сказать о том, что наша кинодокументалистика за последние годы поднялась на новый уровень. Такие фильмы, как «Великая Отечественная», «Всего дороже», фильмы о строителях БАМа и КамАЗа, покорителях недр Западной Сибири, о тружениках села запечатлели происходящую на наших глазах историю страны и грандиозный размах современного строительства.

Задача теперь состоит в том, чтобы продумать план выпуска документальных и учебных фильмов, посвященных решениям съезда. Важно, чтобы наша кинодокументалистика многогранно отразила проблемы, поднятые на съезде, воочию показала труд советских людей по претворению в жизнь решений XXVI съезда КПСС.

Подведя итоги последних лет развития кинематографа, нельзя не сказать о возросшем

интересе деятелей кино к картинам публицистического плана, разоблачающим антигуманную сущность буржуазного строя, опасность неофашизма. Многие игровые и документальные ленты приобщали наших зрителей к большим и важным вопросам современного развития человечества. Разумеется, работа в этом направлении должна быть продолжена и активизирована.

В последние годы в нашем кино в тесном содружестве работали представители всех поколений. С новыми успехами к съезду пришли ветераны советского кино, в творческом расцвете среднее поколение, много и плодотворно работают молодые — режиссеры, сценаристы, актеры, которым предстоит взять на свои плечи ответственность за будущее советского кино.

Глубже и серьезнее стал подход деятелей кино к выбору тем и сюжетов, к разработке характеров героев.

Бесспорным достижением является рост республиканских кинематографий. Можно сказать, что за последние годы наш многонациональный кинематограф приобрел новое качество, стал более монолитным, в нем все более активно идет процесс взаимного обмена и взаимного обогащения.

Основной итог прожитых кинематографом последних лет состоит в том, что укрепилась идейно-творческая консолидация деятелей киноискусства на принципиальной партийной основе. Это обогатило их творчество, помогло поставить в центр внимания актуальные проблемы современности.

Президиум Верховного Совета СССР за заслуги в коммунистическом воспитании и за успехи, достигнутые в десятой пятилетке, наградил 842 киноработника орденами и медалями СССР.

В истекшее пятилетие осуществлен ряд важных организационно-экономических и производственно-творческих мероприятий; введена система стимулирования творческих работников и коллективов студий с учетом результатов проката, укреплена материально-техническая база студий и предприятий, усовершенствована система оплаты труда и премирования.

Большое значение для мобилизации деятелей кино на решение коренных идейно-творческих задач имели состоявшиеся в 1978 и 1980 годах всесоюзные совещания работников кинематографии.

Всем нам понятна горячая реакция присутствующих, когда речь заходит об оплате труда артистов. Оплате справедливой, приведенной в соответствие с затраченным трудом, мерой таланта и новыми производственными условиями. Вопрос этот касается не только экономической стороны дела. От его правильного решения зависят атмосферы творческой работы, ее результаты.

Могу сообщить делегатам съезда, что в настоящее время уже согласован с соответствующими организациями, то есть с Министерством финансов СССР, Госкомтруда СССР и ВЦСПС, и вскоре будет издан документ, вводящий в действие усовершенствованную систему оплаты труда артистов, прежде всего штатных.

Новый порядок дает возможность киностудиям производить оплату труда артистов за более качественную подготовку к съемкам, выплачивать заработную плату с учетом возросшей интенсивности их труда в связи с ростом выработки в съемочную смену, уточнить условия и размеры заработной платы за соответствующий вклад в создание фильма.

Подготовленные нами изменения условий оплаты труда, в частности, предусматривают снижение для артистов высшей, первой и второй категорий на один день плановой нормы съемочных дней в месяц; введение двух оплачиваемых репетиций при занятости в главной роли до 30 съемочных дней и полторы репетиции при занятости до 50 съемочных дней, вводятся дополнительные репетиции и по другим ролям; разрешение штатным артистам, приглашенным на съемки в фильмах, выплачивать заработную плату на условиях аккордной платы их труда по аналогии с порядком, существующим для внештатных артистов; оплату по музыкальным кинофильмам и телефильмам в подготовительном периоде — до 20 дней репетиций, в том числе драматическим артистам и вокалистам, осу-

ществляющим подготовку к съемкам вместе с музыкальными и танцевальными коллективами.

Эти лишь отдельные положения большого документа, который, на наш взгляд, должен удовлетворить как творческих работников, так и съемочные группы.

Все мероприятия, проведенные в последнее время, свидетельствуют о постоянном внимании и заботе партии и государственных органов о кино. В конечном счете они направлены на то, чтобы создать максимально благоприятные условия для подъема художественного уровня нашего киноискусства.

За последние годы ярче заблистали краски нашего кино, заметно расширилось жанровое многообразие, повысилась изобразительная культура. Недаром за последний период многие фильмы отмечены повышенным вниманием зрителей.

Мы можем вспомнить фильмы эпического размаха, картины тонкого психологического анализа, ленты сложного монтажного языка и фильмы прозрачной стилистической ясности. Их объединяет то, что в них — при всей разности творческих индивидуальностей создателей — есть кинематографический образ действительности, а не унылая, равнодушно-канцелярская фиксация внешних ее примет.

Думаю, что мы подчас излишне скромничаем и недооцениваем новаторские по своему значению творческие открытия художников социалистического реализма, наших современников.

Художественная сфера — сфера особая, оценки и суждения тут нужно выносить во всеоружии профессионализма, с учетом эстетических запросов зрителя, динамики стилистических исканий, законов формирования творческой индивидуальности, процессов взаимодействия кино с другими видами художественного творчества. Тут огромное поле деятельности для Союза кинематографистов, его секций, а также критики, роль которой в нынешней художественной ситуации резко возрастает.

Партия всегда рассматривала идейность и художественность в неразрывной связи, как единый критерий оценки достоинств произведений искусства. В свете этого принципа марксистско-ленинской эстетики особенно нетерпимы художественная нетребовательность, проявления плохого вкуса, творческое худосочие некоторых наших картин. Мы подчас закрываем глаза на то, что актуальностью темы прикрываются серые, убогие в художественном отношении вещи. Преодолеть эти недостатки нам вполне по силам, ибо достигнутые успехи составляют прочный и всесторонний плацдарм для движения вперед.

Материалы XXVI съезда КПСС открывают перед нами необычайно богатые идейно-тематические, творческие горизонты. Чтобы быть на уровне задач, выдвинутых съездом партии, необходимо во главу угла поставить вопрос о достижении высочайшей эффективности всего кинодела и качественно нового идейно-художественного рубежа.

Не принижая значения других видов кинематографа, нужно отдавать себе отчет в том, что зритель, широкая общественность судят о положении дел в нашем искусстве преимущественно по демонстрирующимся в кинотеатрах полнометражным игровым фильмам. Их у нас ежегодно создается около 150. Некоторые товарищи считают, что это много, другие говорят, что мало. Социологи полагают, что этого количества фильмов вполне достаточно, чтобы удовлетворить запросы зрителей. 25—30 фильмов специально ориентированы на детскую и юношескую аудиторию. Кстати говоря, в этой области надо принять самые решительные меры по созданию студиям и творческим работникам необходимых условий для коренного улучшения качества произведений. За вычетом детских фильмов и с поправкой на серийность в год снимается немногим более 100 фильмов. Если учесть большой объем телевизионного вещания, издательской деятельности (в стране ежегодно издается более 1000 новых произведений художественной литературы), то становится ясным особое значение в развитии нашей культуры каждого фильма. Поэтому речь идет — и хорошо, что об этом говорили делегаты съезда,— о той огромной ответст-

венности, которая ложится на плечи создателей картин и людей, планирующих кинопроизводство в его перспективе.

Все ли мы делаем для того, чтобы удовлетворить запросы зрителей, соответствовать требованиям времени? Думаю, что нет. На экран нередко выходят ленты, которые не только не украшают, но, по существу, компрометируют советский кинематограф. Ведь зрителю не объяснишь, что у студии не оказалось подходящего сценария для запуска, что здесь своевольничал режиссер, что мы все вместе проявили снисходительность в оценке и т. д.

Наша первая обязанность — обеспечить производство фильмов, которые отвечали бы идейно-политическим задачам времени и приносили бы эстетическое наслаждение широким зрительским массам.

Эту проблему можно решить, если все киноорганизации страны, включая и творческий союз, будут постоянно работать со всеми звеньями кинематографа, заботиться об идейной закалке и профессиональной подготовке людей, точно учитывать творческий потенциал кадров, способных решать художественные задачи на самом современном уровне.

Главное для искусства — раскрыть художественными средствами сущность социалистического образа жизни, показать его историческую новизну и подчеркнуть, что социализм — это высшая, наиболее гуманная форма общественных отношений, где царит дух братского сотрудничества, товарищества, интернационализма и коллективизма.

«Сегодня,— говорил Леонид Ильич Брежнев на XXVI съезде,— заглядывая вперед на пять, на десять лет, мы не можем забывать, что именно в эти годы будет закладываться и создаваться народнохозяйственная структура, с которой страна вступит в двадцать первый век. Она должна воплощать основные черты и идеалы нового общества, быть в авангарде прогресса, олицетворять собой интеграцию науки и производства, нерушимый союз творческой мысли и творческого труда».

В труде раскрываются таланты и способности человека, формируются духовные интересы. Картина современной действительности и воссоздание образа современного человека в искусстве невозможны без постижения специфики, смысла и содержания различных сфер труда, различных форм человеческой деятельности.

На съезде сделан принципиально важный вывод, что ведущей, цементирующей силой растущей социальной однородности нашего общества был и остается рабочий класс. Его революционная идеология и мораль, коллективистская психология, его интересы и идеалы становятся ныне достоянием всех слоев общества.

Этот вывод партийного съезда имеет для нас первостепенное значение. Он вновь и вновь обращает внимание деятелей кинематографа к жизни и труду тех, кто создает материальное богатство нашего народа, тех, кто определяет его социальное и духовное развитие.

Мы достигли определенных успехов в разработке темы современности. Фильмы о современности заняли доминирующее положение в репертуаре. И вместе с тем нельзя не сказать о том, что фильмов о рабочем классе, фильмов ярких, захватывающих правдой и глубиной изображения характера труженика, у нас было недостаточно.

Социализм рождает новое отношение к труду, но новое утверждается в борьбе с отживающим, старым. Вести разговор о наиболее полном отображении в нашем кино реальной действительности, тех проблем, которые она выдвигает, можно только с одной общей позиции — с позиции классовой, тесно связывающей художника с жизнью народа, с процессами коммунистического строительства. Именно в ходе коммунистического строительства, в процессе перестройки общественных отношений на внутренне присущих новому строю коллективистских началах рождается новый человек. Эта перестройка охватывает и материальную, и духовную сферы, весь уклад нашей жизни. Какой здесь богатейший источник сюжетов и конфликтов, какие замечательные судьбы рождает борьба за коммунизм! Вряд ли мы можем сказать, что полностью ответили своим искусством на потреб-

ность зрителей увидеть в типизированных художественных образах то новое, что входит в жизнь человека развитого социалистического общества.

При всех наших успехах мы не вправе утверждать, что кинематограф полно и всесторонне отобразил ведущие тенденции жизни во всей их динамике, в их историческом масштабе. Многие фильмы свидетельствуют о том, что их создатели не ощущают полную меру требовательности нашего зрителя.

Мне уже приходилось говорить, что в ряде фильмов безусловно талантливых режиссеров внимание их создателей сосредоточено и замкнуто в узких пределах моральных и эстетических категорий, внутренний мир героя как бы отгорожен от реального течения истории, от конкретной социальной почвы. Фильм при этом теряет важнейшее свойство — ориентацию на широкого зрителя. Советское киноискусство рассчитано на широкие массы, оно демократично по своей природе и должно в каждом фильме выступать выразителем народных устремлений.

Только чувство гражданской ответственности, сопричастности к делам и думам народа, к его идейным и эстетическим идеалам подсказывает художнику дорогу к сердцам миллионов зрителей. Некритическое увлечение собственным художественным поиском, преувеличенное представление о своем значении в искусстве, претензии отдельного стилистического направления или режиссера на единственность, высокомерное отношение к будущему зрителю приводят подчас некоторых талантливых мастеров к неудачам, к творческому тупику.

Вот почему партия призывает деятелей искусства решительно бороться с проявлениями безыдейности, с мировоззренческой неразборчивостью, с отходом от классовых позиций.

В контексте общественных, социальных и эстетических отношений, которые складываются в обществе, нечеткая авторская позиция, творческий субъективизм даже при самых хороших намерениях могут привести к тому, что произведение прозвучит совсем не так, как предполагал автор. В связи с этим хочется напомнить одно место из письма В. И. Ленина Горькому. «...Ваше доброе желание, — пишет Владимир Ильич, — остается Вашим личным достоянием, субъективным «невинным пожеланием». Раз Вы его написали, оно пошло в массу, и его значение определяется не Вашим добрым пожеланием, а соотношением общественных сил, объективным соотношением классов».

Конечным итогом всей нашей работы является фильм. От идейно-художественного уровня всей нашей продукции и каждого фильма в отдельности зависит как идеологическая сторона дела, так и экономическая эффективность.

Съезд партии ставит задачу интенсифицировать производство. В наших условиях это значит, что нужно уделять внимание каждой картине, добиваться максимального результата, максимальной отдачи от каждого фильма. Это равно относится и к производству, и к прокату.

Нам необходимо полнее использовать принцип перспективного тематического планирования, точно и гибко учитывать общие задачи и индивидуальные замыслы.

Важные вопросы предстоит решить в сфере организации производства. Мы, конечно, будем стремиться по мере возможностей добиваться относительного увеличения капиталовложений, поставок пленки, но главное сейчас в другом — в умении решать вопросы кинопроизводства и проката комплексно, начиная от имеющихся в наличии материальных и трудовых ресурсов и кончая выходом фильма к зрителю. Надо учиться работать в реальных условиях, увязывать все звенья кинематографического процесса, учитывать все имеющиеся резервы, быстрее внедрять новую технику и технологию, рационально использовать оборудование и производственные мощности. На нашем съезде поднимали вопрос об открытии новых студий. Нужно прямо сказать, что у нас в стране достаточно студий. Больше ни одной студии в ближайшие десять лет мы создавать не будем. Более того, чтобы целесообразно использовать

материальную базу и кадры, стоит некоторые студии объединить.

Серьезные вопросы предстоит решать работникам проката. Наш прокат находится сейчас в хорошем состоянии. Однако время требует постоянного совершенствования работы. Прежде всего нужно научиться дифференцированно подходить к каждому произведению и к каждой группе зрителей. Определенные трудности с пленкой пока остаются, и увеличить тираж картин не представляется возможным. Дело, однако, не только в тиражах, а прежде всего в умении рационально использовать то, что у нас есть.

В выступлениях делегатов съезда содержалось много предложений, связанных с улучшением деятельности всех областей кинематографа — и творчества, и производства, и проката. Они будут внимательным образом изучены секретариатом Союза кинематографистов и Госкино СССР. На их основе будут выработаны документы, которые послужат делу дальнейшего совершенствования всей кинематографической работы.

В современных условиях обострения международной напряженности и идеологической борьбы особенно ярко и вдохновляюще выглядит тот широкий спектр конкретных и реалистических инициатив по важнейшим проблемам международных отношений, с которыми начиная с XXIV съезда выступает Советский Союз. На XXVI съезде КПСС на весь мир прозвучал уверенный голос партии и народа. В недавней речи в Киеве товарищ Л. И. Брежнев отметил: «Комплекс инициатив, выдвинутых съездом, люди назвали Программой мира для 80-х годов. И мы хорошо знаем, что в борьбе против опасных замыслов проповедников новой войны, в борьбе за прочный мир на нашей стороне — народы всей земли!»

Мы, кинематографисты, обязаны внести свой вклад в претворение этой программы в жизнь. Каждый художник социалистического общества может содействовать этому, ибо произведение искусства, созданное в Стране Советов, несет в себе отчетливые черты нашего мировоззрения, нашего образа жизни, нашего оптимистического отношения к будущему нового человека.

Наши фильмы, дела, выступления могут и должны дать отпор всяким попыткам отнять у реального социализма его коммунистическую перспективу, ослабить революционизирующее воздействие наших идеалов на сознание и настроение масс.

В идеологической борьбе на международной арене советскому кино принадлежит важная и ответственная роль. За прошедшую пятилетку международные связи советской кинематографии существенно расширились, обогатились новыми формами сотрудничества. Возрастающий интерес проявляет кинематографическая общественность мира к международным кинофестивалям, проводимым в Советском Союзе.

Мы сами активно участвуем в международных фестивалях, расширяем совместное производство фильмов. В настоящее время на основе решений XXVI съезда КПСС нужно углублять сотрудничество с социалистическими странами, а также с кинематографиями развивающихся стран, которые ждут от нас помощи и поддержки.

За дни работы съезда кинематографистов все мы еще раз с особой наглядностью ощутили наше идейное единство, нашу огромную творческую силу, нашу ответственность боевых помощников партии в деле коммунистического строительства.

Думаю, что дух политической активности и художнической требовательности, господствовавший на съезде, сама его деловая атмосфера позволяют выразить твердую уверенность в том, что деятели кино, приняв к руководству и выполнению решения XXVI съезда КПСС, положения и выводы доклада товарища Л. И. Брежнева, сделают все, чтобы советский кинематограф был достоин своего героического времени, своего народа, своей ленинской партии!

Александр Итыгилов

Встреча

Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» решающим образом повлияло на приток и рост новых сил в кинематографе. За последние годы в нашем кино дебютировало большое число молодых кинематографистов.

Несомненно, в выдвижении молодых на самостоятельную работу важную роль играет недавно созданное Экспериментальное творческое объединение «Дебют», деятельность, проблемы которого освещались на страницах нашего журнала (ИК, 1980, № 8). Условия творческого труда в «Дебюте» предоставляют молодым кинематографистам широкие возможности для художественных поисков. Пришло время внимательно проследить, как складываются судьбы молодых режиссеров, прошедших испытание в объединении. Снимают или сняли полнометражные картины А. Панкратов, А. Сиренко, Н. Стамбула, А. Итыгилов, В. Рыбарев, Б. Токарев, М. Туманишвили, Г. Мыльников. Вместе с тем некоторые режиссеры, показавшие себя в «Дебюте» одаренными людьми, такие, например, как Г. Мелконян («Арменфильм»), А. Габриелян (Киностудия имени М. Горького), А. Квирикашвили («Мосфильм»), все еще ждут возможности проявить себя в самостоятельной работе.

Сегодня на страницах нашего журнала мы печатаем размышления двух молодых режиссеров — А. Итыгилова и Н. Стамбулы, прошедших «Дебют» и работающих в качестве постановщиков над полнометражными фильмами в «большом» кинематографе.

В 1976 году я, будучи профессиональным кинооператором, пришел на Высшие режиссерские курсы, хотя моя встреча с режиссурой состоялась гораздо раньше и уже тогда могла найти свое продолжение: после окончания операторского факультета ВГИКа я еще в 1968-м сделал как режиссер документальные ленты «Пароходу и человеку» и «Дамский мастер».

А потом уже начались до предела насыщенные годы работы с Николаем Павловичем Мащенко — режиссером со страстно заявленным и ярко выраженным личным творческим почерком. Мащенко-художника интересуют на экране не только внутренне сильные, но и внешне по-особому приметные герои. И от меня, как от оператора его фильмов, требовалась классическая красота кадра, живописность света, каноническое стремление к законченным композициям — словом, все то, что должно было составить непосредственное пластическое выражение авторского стиля таких лент Н. Мащенко, как «Иду к тебе» и «Как закалялась сталь».

Должен сознаться, что уже тогда во мне складывалось ощущение, что интересно бы попробовать себя в режиссуре, но только сейчас, спустя довольно много лет, я понял, какой преждевременной и даже самонадеянной была для меня в ту пору подобная мысль. Ведь сначала нужно было самостоятельно переосмыслить творческий опыт Мащенко, естественно, пустивший во мне глубокие корни; затем нужно было пройти через совместный поиск с режиссером Романом Балояном по экранизации чеховской прозы — «Каштанка» словно бы впитала, продолжила мой прежний изобразительный стиль, но была уже и несколько другой, более камерной пластически и психологически; и, наконец, нужно было принять решение идти учиться режиссуре — новой

А Итыгилов, Л. Зорин

для себя, совсем другой творческой профессии, которой, как я вовремя понял, обязательно надо учиться.

Почему? Ведь, казалось бы, можно было вполне пристойно отснять фильм с теми профессиональными представлениями, с теми навыками творческой деятельности, которые сложились за годы работы оператором-постановщиком; но это, наверное, был бы совсем иной фильм, а вернее — совсем иной способ постижения жизни экранными средствами. Работая оператором, я очень пристально занимался совершенствованием живописи, вещественного наполнения кадра, но постепенно для меня открывалось, что кроме, скажем, канонической живописной композиции есть и еще какие-то эстетические понятия, которые в какой-то момент оказываются выше, куда важнее композиционной или световой безупречности кадра, если, конечно, все это — сама правда жизни.

Вот к освоению подобного авторского (понимай: режиссерского) стиля стал я тяготеть неудержимо.

Мое желание, мое стремление попасть на Высшие режиссерские курсы в мастерскую Глеба Анатольевича Панфилова было очень твердым, хотя, признаюсь, вначале несколько интуитивным. Зато в процессе обучения уверенность в правильности выбора все возрастала: здесь рождалось новое, более ответственное понимание своей авторской задачи и роли, причем именно режиссерской.

Если же попытаться сформулировать, что я подсознательно искал, что сознательно надеялся найти, стремясь обучаться режиссуре в мастерской Панфилова, то это высокий уровень реалистического мышления, смысловая и эстетическая соразмерность правды жизни и правды экрана — все это в совокупности как стиль, как метод, как средство проникнуть в самую жизнь, наконец. Естественная простота кинематографического языка, я бы даже сказал, аскетичность в последних работах, какая-то неброскость, что ли, влекут меня в фильмах самого Панфилова, пленяют в лентах Иоселиани. И когда я начал это понимать, то стал очень дорожить таким мировосприятием, стал ощущать такого рода авторский, режиссерский стиль как очень близкий, необходимый самому.

Но вместе с принципиально важными для меня уроками панфиловской режиссуры в этой творческой мастерской проходили — зримые и незримые — уроки литературы, в первую очередь современной советской драматургии и прозы.

Произведения Александра Валентиновича Вампилова и Валентина Григорьевича Распутина были едва ли не основой творческой жизнедеятельности нашей режиссерской мастерской, причем особенный интерес именно к этим авторам воспитывался, взращивался в нас постепенно, а не был продиктован волевым усилием увлеченного ими мастера нашего курса.

Так что когда встал вопрос о дипломе и о дебюте, то внутренне я был уже готов и предложил для экранизации один из рассказов Распутина. Осуществить же эти дерзкие планы мне, как и многим моим товарищам, помог «Дебют». Как раз тогда организовывалось экспериментальное творческое объединение, и в то же время на Высших режиссерских курсах директор «Дебюта» Абдурахман Ахмедович Мамилов дал понять молодым режиссерам, что это творческое объединение располагает возможностью запустить в производство фильмы по любому литературному произведению.

Избранная мною для экранизации «Встреча» — это рассказ Валентина Распутина, непосредственно примыкающий по времени создания к его крупнейшим произведениям «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни», а значит, и достаточно близкий к ним по зрелости и силе писательского мастерства.

«Встреча» была снята в 1979 году, и со времени выпуска этой четырехчастевой ленты мне приходилось уже довольно много говорить о самых различных сторонах той первой своей режиссерской работы. Поэтому сейчас подчеркну всего лишь два существенных момента, имевших для экранизации «Встречи» принципиальное значение: во-первых, литературный сценарий, написанный непосредственно учителем по режиссуре Глебом Панфиловым; во-вторых, желанный — от самой первой мысли о постановке распутинской «Встречи» — актерский дуэт: Нина Русланова и Станислав Любшин.

Вопрос об исполнителях главных ролей при таком литературном материале не мог не волновать режиссера особо; и в этом плане одно из самых серьезных для меня предостережений Панфилова касалось как раз работы с актерами, тем более что и в процессе учебы во ВГИКе нас, будущих операторов, практически не готовят к прямой работе с исполнителями.

Конечно же, Панфилов прекрасно понимал, что все, что есть во мне операторского, никуда не уйдет, но хотел заставить сознательно отказаться от наработанного, накопленного заранее и вроде бы начать на абсолютно пустом месте. Вот почему так подчеркнуто прост и даже аскетичен предметный мир «Встречи»; вот почему максимально приближены к реальным композиция и освещенность интерьера; вот почему так скупа живопись кадра и так огромна нагрузка, которая легла в моем режиссерском дебюте на плечи актеров, а их-то и надо было выбрать с максимально возможной точностью. Что ж, талантливых Нину Русланову и Станислава Любшина нам, скромной съемочной группе режиссера-дебютанта, можно прямо сказать, подарила судьба.

И если экранная «Встреча» в определенной степени удалась, то, наверное, прежде всего потому, что в ее осуществлении, кроме, естественно, самого режиссера-дебютанта и его товарищей по съемочной группе, были искренне заинтересованы, ей, а значит, и мне самому, по-деловому и по-дружески, косвенно и непосредственно помогали Валентин Распутин, Глеб Панфилов, Нина Русланова, Станислав Любшин и, конечно же, то исключительное производственно-творческое содружество, которое так молодо и так многообещающе зовется «Дебют».

На той же киевской киностудии имени А. П. Довженко я отснял по заказу Гостелерадио полнометражную ленту «Продается медвежья шкура» по мотивам рассказа дорогого мне автора В. Г. Распутина. Ведь, как я уже неоднократно подчеркивал, интерес к творчеству этого талантливого писателя не был временным, одноразовым, а являлся, если можно так выразиться, программным для очень значительного периода моей собственной творческой практики и очень существенным для всей моей жизни в целом.

Правда, в первом случае я выбрал для экранизации одно из самых зрелых произведений Распутина, а во втором — одно из самых ранних. Но уже и в этом рассказе были поставлены очень серьезные жизненные, философские вопросы, а главное, что особенно меня привлекало, это то, что там в самой судьбе центрального и едва ли не единственного героя вызревало зерно глубокого нравственного поиска, через его образ пронзала, ранила, требовала душевного исцеления проблема совести человека — одна из вечно существующих и вечно решаемых жизнью и искусством проблем людского бытия и сознания.

В рассказе Распутина «Продается медвежья шкура» медвежатник Василий оказался наедине со своей совестью как бы в экстремальном положении — неожиданно критической ситуации для него самого. Ведь в том, что охотник убил зимой в берлоге медведицу (а это один из традиционных видов охоты), казалось бы, нет ничего необычного, тем более рокового. Так как же нашел, отчего же явился к нему

этот нежданный мститель — этот очнувшийся после зимней спячки медведь, словно бы обрушивающий поминальный плач по своей таежной подруге? А может, что и не медведь в обычном понимании, но олицетворение страха, который, посетив однажды, преследует охотника по пятам, или, того трагичней, образ рока, требующего возмездия за не пощаженный человеком очажок живой природы?

Так постепенно развивается противоборство, вызревает поединок между охотником и зверем, между поступком и его последствием, между всем, что есть совестливого и безответственного в самом человеке. И хотя в конце концов охотник словно бы принимает вызов от зверя, идет на дуэль с ним и побеждает в прямом силовом единоборстве, но это только внешняя победа над внешними обстоятельствами. Здесь, как и во многих произведениях Распутина, совсем простая история, локальная жизненная ситуация возрастает до огромных смысловых, философско-нравственных обобщений.

Я так подробно остановился на особенностях и свойствах литературного первоисточника своего второго фильма, потому что здесь при переводе на язык кино меня как режиссера заранее ожидало и на самом деле оказалось гораздо больше сложностей, чем в первой экранизации. И хотя, казалось, нельзя было и пожелать более живописного, «самоигрального» изобразительного ряда — вековая сибирская тайга, великолепные берега Байкала, старинное село Батурино с постройками полутораековой давности, — но духовно-эстетическая специфика рассказа, его глубинное тяготение к притче требовало и соответственного внутреннего напряжения экранной драматургии — не столько действия, сколько состояния. Да, фильм этот, несмотря на искусительную живописность обстановки, активно требовал режиссерских самоограничений, диктовал свой вариант аскетизма, обусловленного полной сосредоточенностью на двух действующих лицах: охотнике-медвежатнике Василии и его необычном партнере-противнике медведе.

Кстати сказать, получалось, что здесь вообще мог возникнуть фильм, построенный на внутреннем монологе охотника или на его воображаемом диалоге с медведем, то есть на смысловом раздвоении единой словесной партитуры. Или — с другой стороны — можно было снять совершенно бессловесный фильм, пользуясь исключительно языком кино, собственно пластическими возможностями киноискусства. Это не значит, что при таком экранном решении режиссер во мне вольно или невольно уступил бы место оператору, — нет, но я мог бы на таком редком литературном материале, дающем действующим лицам естественную возможность помолчать, попытаться сделать режиссерскую разработку практически немого, вернее — освобожденного от слов фильма.

Как же на самом деле сложилась, во что вылилась экранная судьба своеобразного распутинского рассказа «Продается медвежья шкура»? Попробую рассказать об этом, как об очередном экзаменующем этапе жизни и творчества, который тем и дорог, тем и важен, что опять и опять — хоть мало-мальски! — способен научить ученого, а неученого — тем скорее, чем охотнее он открывается навстречу не столько радостям и успехам, сколько хлопотам, сложностям и нескончаемому труду учения.

Начну с того, что, когда мы обратились к Распутину с вопросом о том, кто, если не он сам, мог бы написать литературный сценарий по его рассказу, то, коль скоро Панфилов был занят, Валентин Григорьевич попросил меня не привлекать никакого другого автора, а попытаться самому организовать материал. В течение некоторого времени Распутин даже помогал мне, но, поскольку мой личный опыт литературного творчества очень скромен, то, естественно, его не хватило для создания по-настоящему мастерского литературного сценария, но я самым серьезным и тщательным образом ориентировался на сам рассказ. Однако неизбежные несовершенства кинолитературного переложения распутинского рассказа стали видны преимущественно уже после съемок фильма, проходивших, к слову сказать, в исключительно трудных условиях, объективных и субъективных.

Когда возник вопрос об изобразительной

стилистике экранизируемого рассказа, то становилось все более ясным, что здесь требуется аскетизм кинодокумента, так сказать, игровой вариант документального кинонаблюдения. Но в каких, учтем, условиях: зимой, в забайкальской тайге, где температура достигала 45 градусов, а значит, камера замерзала буквально за несколько минут и мотор приходилось регулярно отогревать, словом, нужна была скрупулезная продуманность, абсолютная точность режиссерских установок и мобильная, на грани хроникерской, операторская работа. Весь традиционный отбор средств оператора-постановщика — масса техники, штативы, осветительные приборы — в данном случае отпадал.

Кроме того, необходимо отметить, что все люди — охотники и другие эпизодические персонажи, которые присутствуют в фильме, — это местные жители. На их лицах словно бы лежит отпечаток сибирских таежных углов, они естественно вписываются в природный интерьер. Отсюда основная задача при подборе актера на главную роль состояла в том, чтобы он не менее органично вписывался в эту живую среду по внешним приметам, но в то же время выделялся, выламывался, что ли, своим внутренним состоянием — вот тем мучительным поиском ответа и выхода в своей трудно сложившейся, для него лично оказавшейся экстремальной ситуации. Актер Стасис Петронайтис сделал все от него зависящее в исключительно трудных условиях, тем более что его основным партнером в «игре» являлся медведь — зверь безусловно фактурный, но с глазами настолько малыми, что в них невозможно уловить никакое внутреннее состояние, даже если они его в какой-то момент выражают.

Да, было трудно, значительно труднее, чем в пору дебюта, не было той почти непрерывной цепи исключительно счастливых случайностей, которые сопутствовали «Встрече», а отсюда и определенных закономерностей, словно бы обеспечивших, каждая в свой черед и час, выпавший на долю первой моей режиссерской работы некоторый успех; но и в новой работе проявились свои — новые — радости, на сей раз — в преодолении. Во-первых, преодолевался структурно новый литературный материал — от обильных диалогов одного к преимущественной бессловесности другого кинорассказа; во-вторых, преодолевался только что апробированный изобразительный строй — от сосредоточенности на более чем замкнутой съемочной площадке с двумя крупными и одним общесредним планом к масштабной, насыщенной зрелищности прекраснейших заповедных сибирских просторов, которую, как ни обидно, необходимо было обуздать и направить в определенное драматургическое русло.

Меня невероятно увлекала задача передать, как бы сосредоточить в цвете, в настроении пейзажа, в его движении и развитии, по мере обострения столь необычного противоборства — вплоть до финального поединка, — внутреннее состояние героя, его смятенность, тот неожиданный трагизм, которым обернулся для него, казалось бы, самый обычный в охотничьей жизни поступок — убийство зверя, на сей раз — медведя.

Вот на этой-то основе как раз и должно было изнутри вызреть, зримо проявиться и наше, авторское, отношение не только к конкретно представленной, на наших глазах пережитой драматической ситуации, но и к той глобальной проблеме, которая так эффектно зовется экологической и является одной из самых насущных для нынешнего индустриального общества: взаимоотношения человека с природой, их неизбежное сосуществование, которое всегда должно быть слаженным, гармоничным, взаимообогащающим и облагораживающим, а оказывается порой трагически неполноценным, неоправданно и односторонне потребительским, безрадостно победительным и все-таки очень крепко надеющимся на нашу людскую совестливость...

...Не мне, разумеется, давать исчерпывающую оценку собственной работе, зато кому как не мне извлекать из нее уроки на будущее — из результата так же серьезно, как из процесса. Поэтому я и предпочел сейчас по мере сил и возможностей проанализировать, даже чуть-чуть заново пережить сам процесс создания фильма «Продается медвежья шкура» — своего второго режиссерского фильма, отсня-

того в обычных и, пожалуй, даже несколько ужесточенных производственных условиях. Созданная для телевидения игровая лента «Продается медвежья шкура» уже прошла по экранам и была отобрана в программу советских фильмов для представления в Монте-Карло. Таким образом, советские и зарубежные специалисты вынесут ей по всем статьям соответствующую оценку, которую я могу ожидать с вполне понятным нетерпением и неравнодушием.

Однако же теперь, когда у меня появился определенный, пусть и очень скромный, навык режиссерской работы, когда отсняты два фильма по произведениям одного из ведущих современных писателей Валентина Григорьевича Распутина, мне хотелось бы в этой связи поделиться еще некоторыми мыслями о той части нашей режиссерской работы, которая связана с ее литературными источниками и вдохновителями.

В прекрасную пору ученичества в мастерской Глеба Панфилова, в трепетную пору первых самостоятельных шагов на режиссерской стезе мне решительно повезло, потому что моя профессиональная жизнь оказалась связанной с приближением, с приобщением к литературе высокого класса. Тогда я постоянно ощущал, что в любой стадии творческого процесса, будь то работа над сценарием, репетиция с актерами, сама съемка или уже монтаж, слияние всего наработанного в единое и по возможности органичное целое, меня неизменно привлекало возвращение к автору, к писателю, одолевала потребность все глубже проникнуть в созданный им неповторимый мир, даже если какую-то частичку этого своеобразного мира я вроде бы уже держал в руках — в виде отснятой кинопленки, в виде завершенного фильма, наконец.

Это ощущение было и тревожащим и прекрасным: я понимал, что сделанного не переделаешь, да, наверное, и незачем переделывать, коль скоро относился к своей работе достаточно ответственно и в свое уже прожитое вместе с ней время действительно старался отдать каждой из кинолент всего себя без остатка; но, с другой стороны, как можно отрешиться от сожаления, что так много еще осталось в книгах Распутина значительного, так много цепного, чего я не только не успел, а попросту еще не умел передать языком кино. Однако это все равно есть, навсегда останется у самого писателя — и если не сейчас, если не я, то позже кто-то другой достигнет каких-то новых глубин, читая и перечитывая Распутина, и откроет их для всех нас на пространстве экрана. Так обычно бывает с настоящей литературой, когда искусство кино интересуется ею всерьез.

«Свидание» Леонида Зорина — вот над чем предстоит работать в ближайшее время. Это уже новый для меня тип литературного произведения, который требует и новых усилий, и новых поисков с моей, режиссерской стороны. Что привлекло меня в «Свидании»? Интерес к человеку и его жизни, понимание разности человеческих жизней, человеческих судеб, когда вера в чистое, лучшее, самое совершенное, чем располагает человеческая душа, становится движущей силой реального, а значит, и литературного, и экранного действия. Как сторонник полноценной литературной основы кинопроизведения, я не могу не радоваться тому, что уже нашел и постоянно нахожу в написанном для кино сценарии известного советского драматурга Леонида Зорина.

Надеюсь, знаю даже, что не останусь в одиночестве, если скажу, что идеальным представляю такой литературный материал, который имеет свойства быть неисчерпаемым и при первом, и при каждом последующем приближении, в какую бы жанровую форму он ни был отлит автором — писателем, драматургом, киносценаристом, — а именно: в роман, повесть, рассказ, новеллу, пьесу — только бы мастерски и для экрана. Да, я приверженец того кино, которое, возможно, не очень удачно, но все же определяется термином «литературное». В моем понимании это такое кино, которое питает литературный источник, уже отмеченный высокой пробой в своем изначальном качестве — в качестве литературного произведения, полноценного и профессионально сориентированного для постановки в кино.

Теперь меня часто и со значением спраши-

вают: трудно ли быть режиссером, имея в виду, очевидно, что операторская работа за чьей-то спиной, особенно если эта спина режиссерски надежна, значительно более легка. А я считаю, что дело не в формальной расстановке сил на съемочной площадке и не в общепринятой очередности на ступенях профессиональной иерархии. Дело прежде всего в самом себе и в уровне поставленной перед собой задачи — социальной и художественной.

Трудно быть и оператором, и актером, и художником — кого ни назови, тем трудно быть, если относишься к своему делу с максимальной отдачей и абсолютной ответственностью, если ставишь перед собой по-настоящему серьезные задачи, если дорожишь своим именем — профессиональным и гражданским, тогда трудно, очень трудно тебе самому и тем, кто рядом с тобой. Но если всего этого нет — ни личной боли, ни общей со своим искусством заботы и радости, ни творчески и общественно значительной цели, а есть только необременительное пристрастие к внешним атрибутам данной, как принято говорить, престижной профессии, по воле случая — режиссерской, тогда очень легко. Трудно только самому искусству кино.

Николай Стамбула

Предисловие к фильму

Прежде чем стать режиссером, я сменил девять профессий: учился в мореходном училище, служил в армии, работал матросом, докером, слесарем по наладке химического оборудования, шлифовальщиком, строгальщиком, инструментальщиком, был даже водителем троллейбуса по Садовому кольцу. Постоянные переезды, смена профессий, встречи с разными людьми привели к тому, что во ВГИК я пришел уже с довольно солидным жизненным багажом.

Пройдя через «Дебют», сняв здесь короткометражку «Тихий час» и получив пропуск в «большой» кинематограф, я на себе испытал то бережное, заинтересованное внимание, которое уделяется сейчас повсеместно творчеству молодых.

Для меня «Дебют» стал не только лабораторией профессионального мастерства, главное — той школой, где окончательно определились мои интересы и склонности, которые мне еще не раз, наверное, придется отстаивать. Самым важным в «Дебюте» была доступность практической работы на производстве, возможность попробовать собственные силы сообразно своим устремлениям, приобретать мастерство в творческих поисках — как в области содержания, так и формы.

В «Дебюте» я чувствовал себя легко и свободно — «как дома»: здесь нам никто не только не ставил «палки в колеса», наоборот, благодаря объединению я познакомился с очень хорошими людьми, оказавшими и оказывающими мне огромную моральную и профессиональную поддержку.

И на «Мосфильме», где после дебютной короткометражки я работаю сейчас над своей первой полнометражной картиной «Предисловие к битве», я также нашел понимание и помощь. Шутка ли сказать, мне, молодому, начинающему, дали 700 тысяч сметы, такую картину доверили! Правда, на меня это налагает страшную ответственность, я ночей из-за этого не сплю... Вообще мера доверия ко мне огромна. И я очень благодарен всем товарищам, которые с самого начала захотели, сумели в меня поверить.

Даже сейчас, в начале своего творческого пути, больше всего я боюсь самоповторов, хотя, казалось бы, откуда они? То есть повторить себя я не боюсь, потому что все мы должны «себя нести», а значит, и повторять в определенном смысле. Но в искусстве надо продвигаться вперед. Я боюсь того, чтобы следующие мои работы не оказались облегченнее предыдущих.

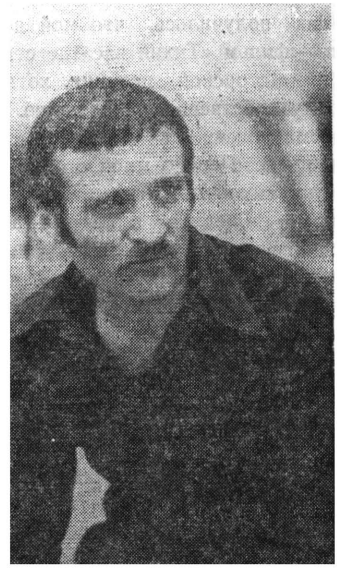
Поскольку я работаю лишь над первым своим полнометражным фильмом, рано, конечно говорить об особенностях моего творческого почерка. Могу сказать только о своих художественных пристрастиях в искусстве.

Существуют ленты, авторы которых сосредотачивают все внимание на фабуле. Мне интересны фильмы, где главное — четкость, острота мысли. В немногих снятых мною картинах: во ВГИКе — «Колодец», «Канонада», «Красный корабль» (моя дипломная работа), в «Дебюте» — «Тихий час» и вот теперь, в работе над «Предисловием к битве», я стремился к тому, чтобы мысль была определяющим началом произведения.

Всех, кто осознает, в какое время он живет, не может, на мой взгляд, привлекать только бытописательство, замкнутые в себе отдельные частные драмы. Зритель разделит переживания экранного персонажа, лишь увидев в них отражение чувств, социально и общественно значимых. Борьба за мир, против угрозы войны — это прежде всего волнует сегодня миллионы зрителей. Меня, как и моего учителя по ВГИКу С. Ф. Бондарчука, влечет к себе кинематограф масштабный. Несомненно, это влияние моего учителя.

Начиная работать над сценарием (обычно я стремлюсь писать его сам), я прежде всего исхожу из идеи, рождающейся из тех «источников вдохновения», о которых только что говорил. В «Красном корабле» я пытался смоделировать некую связь между разинским временем и сегодняшним днем, перекинуть мостики из 1677 года в год 1977, обнаружить определенные закономерности в поведении народных групп, в проявлениях национального характера. Социальная психология масс — вот что меня волнует. «Красный корабль» — аллегорический прообраз революции, забрезживший уже в разинском времени.

«Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна ставит важнейшую проблему — вызревания человеческого в затуманенном беспросветной жизнью сознании рядовых матросов, рождения активного протеста против гнета и бесправия. Весь фильм — призыв к существованию, достойному человека. С. Эйзенштейн в фильме



И. Стамбула

доказывал, что революция — не теза, не гипотеза, а действенная, праведная идея!

Искусство должно потрясать не только эмоциями, но и уровнем мышления. Когда я работал над «Красным кораблем», я очень много думал — как, чем историческое событие, давно прошедшее, может потрясти моего современника? Своей сенсационностью, своей правдой? Созвучием с нашим сегодняшним духовным опытом? Важнейшее в нашем деле — определить свою позицию в этом вопросе, раскрыть «секрет» того, что я понимаю под масштабным мышлением.

В «Канонаде» я стремился к своего рода перекличке (это подчеркнуто и звуковым рядом: автоматные очереди и стук отбойных молотков) героических свершений пограничников, защищавших Даманский, и парней из московского Метростроя, прорубающих станцию «Пушкинская». Мне хотелось показать, что, в сущности, это одни и те же люди, — духовно щедрые, готовые к беззаветному подвигу — трудовому и воинскому. Я пытался запечатлеть те черты и свойства их характеров, которые формируют понятие «народный герой», найти сопряжение героического и обыкновенного.

Так получилось, что мой дебют в «Дебюте» — фильм «Тихий час» не стал выражением моей авторской позиции, хотя он и снят по моему собственному сценарию. «Тихий час» я рассматриваю как чисто формотворческое упражнение. Передо мной стояла задача — снять фильм скупыми кинематографическими средствами. Главное в кадре — актер, которому подчинены все остальные элементы. В этой ленте мне хотелось добиться того, чтобы статика зазвучала. Я поставил себе целью снять все единым куском, без монтажных стыков: задумал поставить фильм-кадр. Хотелось понять, что такое время, что такое плотность времени в кадре, что такое «бесконечно длящееся действие», непрерываемые монтажные куски, крупности, переходящие одна в другую, и т. д. Словом, все то, что я еще не освоил на практике. Мне казалось, что подобный метод должен максимально нагрузить действие, спрессовать его, чтобы нагляднее вскрылась «анатомия факта».

Однако в процессе работы я как-то растерялся. Помешали перестраховка, отсутствие опыта в общении с плановым отделом (там, если скажешь, что хочешь снять фильм единым кадром, могут ответить — тогда снимай один день). Чтобы сделать фильм так, как он был задуман, потребовалось бы в три раза больше времени, и актеров пришлось бы оплачивать не по метражу, а по какой-то другой системе. Все эти досадные огрехи привели к тому, что мой эксперимент, можно сказать, не удался. Поспешно я переделывал сценарий, подгонял его под привычные нормативы технологических задач. Но уроки своей работы — творческие и профессиональные — запомнил.

И вот теперь «Предисловие к битве»... Когда я увидел то, что называлось сценарием, я испугался (прочитать его мне предложил директор «Дебюта» А. Мамилов). Сценарий около 10 лет пролежал в Госкино, но так и не был реализован. Это был не сценарий, а скорее просто свидетельство очевидца — военного журналиста А. Славуцкого. Многим кинодраматургам предлагали переписать сценарий, углубить его, но все отказывались. Зная мои пристрастия, Мамилов предложил его мне. Я посмотрел, посоветовался с Бондарчуком. Он поддержал меня и перенес работу из Второго творческого объединения «Мосфильма» в Первое, которым руководит.

Очень долго, почти целый год мы думали над сценарием, перерабатывали его (совместно с Владимиром Фараджевым). Он привлек меня своей исторической достоверностью, фактографической силой. В основе лежит один документальный эпизод: только на 37-й день войны наша промышленность дала обороне настоящую танковую броню. К началу войны броня была, только очень хрупкая, изготовляли ее южные заводы, но они буквально в первые же дни войны оказались выведенными из строя. И вот за считанные дни, в невероятно трудных условиях было налажено уникальное производство.

В этом факте, с моей точки зрения, заключалась колоссальная внутренняя сила — человека, общества, которая подвела нас к исследованию, казалось бы, такого далекого от июльских дней сорок первого года феномена победы.

Меня всегда интересовало, благодаря чему, ведя на протяжении многих веков своей истории кровопролитные освободительные войны и даже терпя поражение, отступая, Русь тем не менее побеждала? Почему обязательно наступает переломный момент, когда народ расправляет плечи и начинает крушить врага? Я преклоняюсь перед этим историческим феноменом русского характера, русского национального духа, который по толстовскому определению называется е д и н е н и е м.

Единение — это не просто колонна построилась и пошла, но осознание себя, своего духовного родства с другими, тебе подобными, когда гражданские чувства не предписываются некоей инструкцией, а стихийно зарождаются в человеческих сердцах.

Меня потрясает любовь человека к родине. Для меня это чувство вбирает в себя всю сложность человеческих отношений. Способность отзываться на историю своего народа, осмыслять, укрупнять, сопрягать общее и частное — вот чем ценен, в моем понимании, масштабный кинематограф.

Художник обязан услышать эти «монументальные ритмы» народной поступи, раскрыть героев эпохи в экстремальные моменты их бытия, человеческое существование запечатлеть в кульминационную пору борьбы. Укрупнить рассматриваемый исторический отрезок, исследовать некие закономерности, которые в одной временной плоскости не рассмотреть. Исследовать с расстояния, вооружившись собственным опытом. От частности идти к общему, к сути явления и проблемы, к обобщению. Анализируя большой временной диапазон, можно найти ту точку, в которой для художника «сходятся» ответы на многие сокровенные для него вопросы.

Разве сразу же после войны могло бы быть написано такое произведение, как «Живи и помни» В. Распутина? Для этого должно было пройти время, что-то должно было отстояться в сознании и самого художника, и очевидцев события, называемого в о й н о й.

В этих первых 36 днях войны, которые мы анализируем в сценарии и будущем фильме, для меня уже присутствовал эмбрион победы. Я хочу наполнить фильм жизненной конкретикой — социальной и исторической. Материал, положенный в основу «Предисловия», как мне кажется, дает возможность свободно экспериментировать, искать новые графические и пластические приемы и решения. Хотя они — не главное. Главное же, повторяю, выявить, в чем заключался феномен победы. Я для себя ответил на этот вопрос так: со времени революции были воспитаны поколения людей, фанатически преданных Родине, ее социальному строю. Каждый, практически каждый человек в обществе представлял собой огромную духовную силу — это главное. Была создана промышленность, могучая, очень мобильная материальная база, и народ сумел перестроить эту промышленность на военный лад. Из этих факторов для меня и складывалась победа.

Я стремлюсь к тому, чтобы в фильме динамика трудового подвига создавалась с помощью стремительного хроникального стиля. Конфликтная по проблематике лента видится вне резкой графически, жесткой фактурно.

С. Ф. Бондарчук, мой «крестный отец» в кинематографе, считает, что это должна быть «народная» картина. Сам я еще не знаю, как определить ее жанр. Наверное, это героико-эпическая поэма (я связываю фильм с песенным жанром, так как в «Предисловии» большой упор будет сделан на ритмический строй, впрочем, как и во всех других моих лентах, кроме разве что «Тихого часа»).

Всем нам необходимо всегда и постоянно помнить о реальном мире, особенно молодым режиссерам, часто слишком увлеченным формой и стилистикой. Разрыв между мнимым кино и действительностью приводит к тому, что зритель перестает нам верить. Искусство начинает, к сожалению, выполнять роль некоего иллюзиона, тогда как между искусством и жизнью пропасти быть не должно!

Как много молодых режиссеров сегодня кичится своей не то чтобы инфантильностью, а «нафталинностью» даже. И проблему «выеденного яйца» стремятся превратить в проблему века. Но фильмы обнаруживают другое: несоответствие материала и поставленной художником цели.

Режиссер, с моей точки зрения, не должен быть подвержен веяниям моды, идти на компромиссы в главном — в мировоззрении. Уметь отстаивать собственную позицию очень важно.

Во ВГИКе и в «Дебюте» я даже сознательно чурался профессиональности. Смешно, но мне казалось тогда, что дилетантизм — надежный щит от всяческих штампов. Я одно время серьезно полагал, что лучше быть дилетантом, чтобы сохранить свежесть чувств, свободу от профессиональной усредненности. Есть даже такая фраза: антиштамп — это тоже штамп, хотя дилетантизм и антиштампа не знает. А может быть, как раз из штампов дилетантизма я вырываюсь?

Чаще всего я действую по интуиции. С интуитивно родившегося чувства начинается фильм. Вот, кажется, думаешь о другом, постороннем, и вдруг что-то увиделось, ощутилось — возникает синтез пластического с музыкальным, понятийного с эмоциональным, и все это сливается в тот единый о б р а з, которого ты давно ждал...

Григорий Козинцев

О режиссуре

«Непоставленные постановки» — так озаглавил Григорий Михайлович Козинцев свои многочисленные разработки к задуманным фильмам (некоторые из них — «Гоголиада», «Буря», «Маленькие трагедии», «Уход» — уже известны читателям).

В архиве Козинцева остались и разработки, которые можно назвать «Ненаписанные книги». Одна из них — книга о режиссуре.

Эта книга была задумана в конце 30-х годов как учебник. В 1941 году, приступая к преподаванию во ВГИКе, Козинцев составил план курса кинорежиссуры, который стал планом учебника, и тогда — в Алма-Ате — были даже написаны некоторые его разделы. Затем непосредственная работа над учебником была прекращена, но от замысла своего Козинцев не отказался, непрерывно продолжая записывать свои мысли о режиссуре, собирая необходимые ему материалы. Однако в самом начале семидесятых годов он решил писать не учебник в обычном понимании этого слова, а книгу о режиссуре. Позже он объяснил это так: «Я оказался не только неспособным написать учебник по режиссуре, но, хуже того, накопилось у меня желание написать нечто иное, во многом противоположное академическому пособию. Говоря по-модному, «антиучебник», историю неудач — тех, что движут искусство».

Был составлен новый план книги и по нему систематизирован весь материал. Тогда же были пересмотрены тексты, написанные для учебника и некоторые из них подложены в новые главы. В 1973 году Козинцев вплотную приступил к работе, но успел написать только начало предисловия...

Сохранившиеся обширные материалы самого разного характера — развернутые, неоднократно правленные тексты, фрагменты стенограмм лекций во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах, беглые тезисные записи, цитаты, необходимые для подтверждения своей мысли, к сожалению, не дают возможности воссоздать задуманную Козинцевым книгу, однако позволяют, на наш взгляд, достаточно полно представить его понимание самой сути режиссерской профессии и его педагогический метод.

Публикуемая в этой подборке часть материалов к книге о режиссуре (более полно они будут даны в 3-м томе Собрания сочинений Г. М. Козинцева) расположена не по хронологии, а согласно систематизации автора. Даты в угловых скобках установлены составителями.

Публикация подготовлена
Валентиной Козинцевой и Яковом Бутовским

В чем состоит профессия режиссера?

Сложность не в том, что необходимо в один прекрасный день с утра встать с доброй и ясной мыслью: я хочу отображать мысли и чувства народа, а чтобы к этому прийти всей полнотой своего внутреннего мира. Получить возможность его полностью раскрыть.

Каждое настоящее произведение, каждая настоящая картина художника имеет подготовительным периодом его жизнь.

«Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумающими глазами...» («Мертвые души»).

Теоретическая часть искусства очень проста: чтобы было похоже на жизнь и чтобы понять, в чем же смысл этой жизни.

Простота и естественность — вовсе не синонимы жизненности. Неестественна походка Чаплина, и мало жизненны фабулы его фильмов: бродяга, влюбившийся в слепую; нищий, воспитывающий подкидыша; добродетельный вор — все это старые шаблоны мелодрам, но через сердце автора проходит время, и старые положения наполняются — не потоком внешних деталей, наблюденных в современном быте, но мыслями о жизни; кризис, безработица, фашизм — токи огромных общественных событий движут маленькой фигурой в неестественных штанах. Старинные клоунские трюки наполняются новым, огромным содержанием. Я привожу как пример чаплиновские картины потому, что в них особенно видно различие внешнего правдоподобия и внутренней правды. Ведь вся особенность гения Чаплина именно в этом: это истинное чувство жизни, современности заключено иногда в самых глубоких слоях произведения.

Я уверен: только художник, переживший фашизм, смог бы создать такую полную гуманности сказку, как «Красный шарик» Ламориса. И может быть, мальчишки, остервенело топчущие сморщенный резиновый шарик, — один из образов человеконенавистничества, особенно страшного у детей. <1957 г.>

Хозяйство режиссера. Симфонический оркестр или гармошка?

Как был сделан Собакевич (ударил топором раз: злодей, второй раз — положительный).

Тенденция курсивом.

Жизнь во всей ее сложности.

Две стороны бинокля — обязательны.

Единство общественного и личного.

Вопрос о мерах измерения. Возможности иных мер выражения. Иных размеров воздействия и, следовательно, иного качества.

Кинематограф не только на развитии техники, но и на развитии исследования мира — в ширину, и в глубину.

В ширину поняла сразу же хроника (хотя поезда ездили и в театре), в глубину — когда поняли, началось искусство. Изобретение крупного плана.

Внутренний диалог. Завоевание психологического романа. Внутренняя речь. Итальянское кино.

Единство усилий всех искусств.

Все искусства скорее схожи между собой, нежели различны.

Языки каждого.

Не приходится говорить о речи. Родном языке. Но суть в том, что язык Толстого и Пушкина (даже!) вовсе не одинаков. И это не всеобщий «язык литературы»!

Необыкновенное увеличение средств технической выразительности.

Труднее ли ставить широкоэкранную, цветную, с массовыми сценами, нежели черно-белую сцену, в которой играет один актер. (Пример: губернаторство Санчо и какая-либо сцена Дон-Кихота.)

Профессия: как был сделан худой Черкасов[1] (мало достойные разговоры про съемку постаревшей звезды, ужас оператора). Выразительность в кадре и объект перед аппаратом. Съемки — или выражение, т. е. новое качество, или фиксирование.

Монтаж. (От игры на бильярде в «Максиме» до фигуры Дон-Кихота.)

---

[1] Речь идет о фильме Г. Козинцева «Дон-Кихот».

Пространство. Время.

Будучи различны в своей технологии, искусства имеют все же между собой гораздо больше схожих черт, чем различий.

В особенности это касается основы каждого искусства — творческого процесса.

Свойство слова, существующего не только как знак определения основного качества явления, но и как передача всего многообразия второстепенных его свойств и связанных с ним ощущений, являющееся основным для всякого тропа, находит себе замену и в качестве фотографии, и в ритме монтажа.

Если в слове «волна» вместе с его общим значением существует бесконечное количество разнообразных ассоциаций (ритмическая фигура и т. д.), то передача всего этого богатства определений, передача, выдвигающая одни свойства и тушащая другие, так же возможна и в кинематографии. Кадр может передать ощущение холода, тепла, удушья. Может сблизить одни понятия с другими. Кружева на экране могут выглядеть и как «белое сияние» («Дамское счастье» Золя), и как грязная тряпка, и как предмет роскоши, и как пыльный товар. При всем этом сами снимаемые кружева могут быть во всех случаях одними и теми же. В каждом случае будут меняться только приемы построения кадра и освещение.

Перенесение в кинематограф чисто литературной стилистики отнюдь не обязательно, но учеба у литературы и живописи является делом совершенно необходимым. Многое, над чем мы ломаем себе голову, в этих искусствах давно уже решено.

Можно и должно учиться искусству симфонического описания среды и у Золя. Приемы организации света, звука, цвета достигают у него классических образцов, на которых можно учиться не только писателям, но и режиссерам, художникам и операторам кинематографии. <Конец 30-х гг.>

Оценка чего-либо происходит у нас взаимосвязанно с чувством будущего. Не только прошлого (качества сделанного), не только настоящего (восприятие), но прежде всего

ощущения будущего. Очевидно, это чувство предвидения должно быть главным у режиссера. Ощущение будущего кинозала.

Режиссер и зритель. Начинать с Гоголя: всей своей массою «...стонут балконы и перила театров: все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движенье...» («Театральный разъезд...»).

Огромность, захват всего в явлении искусства и такая же сила отклика, захватившая, сплотившая, объединившая всех.

Соавторство. Профессия режиссера характерна необходимостью отношений с множеством людей (писатель, актеры, оператор и т. д.) Отношений, именуемых творческими, т. е. вызывающими у каждого из них феномен творчества (стимулируемой фантазии, собственной активной деятельности, собственного ряда ассоциаций). Но прежде всего эта профессия предполагает общение — такого же рода — с наиболее близким из таких соавторов — с зрителем.

Кто же он? Друг, к которому ты обращаешься, которому все поверяешь и который поймет тебя. <1965 г.>

Иногда хочется задуматься над простыми положениями. Понять смысл того, что, казалось бы, ясно. Вот одно из этих ясных положений: искусство всегда открытие. Однако под открытием менее всего следует понимать показ какого-то еще неизвестного материала. Процесс открытия происходит не на поверхности исследования, но в глубинах внутренних процессов. Гоголь писал, что величайшая задача художника «изобразить обыкновенное», но «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

Обыкновенное и извлеченное из него необыкновенное. Что же такое это «необыкновенное»? Оригинальность ракурса, приема изложения? Нет, попросту «совершенная истина».

Только в самых первых классах средней школы учат изложению. Потом требуют сочинение. Процесс режиссуры — это «сочинение», а не «изложение».

Работа, азарт, прилежание, упорство, неутомимость исследователя.

Легкость импровизации. Жестокость самоограничения. Воля организатора.

Способность взгляда со стороны. Критика.

Пушкин о Баратынском: мыслит правильно и независимо, чувствует сильно и глубоко.

«Владимир Маяковский». Ощущение трагедии, катастрофы жизни. И ощущение масштаба всего происходящего, катастрофы идей (религии), искусства (эпатирование грубостью, резкостью; площадной язык).

Необходимость ораторской интонации. *Лирическое стихотворение как речь на митинге.*

Уже в интонации есть «Во весь голос».

Навязчивые, проходящие сквозь всю жизнь образы:

«...и тихим
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза»[2]
(самоубийство?).

—«...и подползают поезда лизать поэзии мозолистые руки»[3].

Замысел постановки возникает не из перебирания связкой готовых ключей — кинематографических приемов, напротив, полное забвение этих приемов — первое условие успешной работы. Это путешествие в еще неведомый мир, который нужно узнать не только логикой сознания, но и ощущением, вкусом, запахом. Услышать общий гул этого мира, отчетливо увидеть его мельчайшие движения и звуки. <1951—1953 гг.>

Ощущение, предчувствие образа, но иногда не только образа, но и идеи.

Предчувствие образа в моей работе и мо-

---

[2] В трагедии «Владимир Маяковский».
[3] Во втором вступлении к поэме «Во весь голос».

мент, когда это первичное ощущение находило выражение — Шостакович.

Накопление жизненных впечатлений, но и формирование, генерализация какого-то суммирующего, обобщающего ощущения. Ощущения, являющегося одновременно и идеей.

У Гоголя в «Носе» есть уже предчувствие «Мертвых душ» и «Ревизора».

Это у художников с особо сильным своеобразием, особенностью этого восприятия.

Иное, вероятно, у Пушкина.

Замысел. *Нелепость* «приличного, привычного» разговора о пропавшем носе — стала *лепостью* разговора о покупке мертвых душ, приезде ревизора.

Суть в отношении всех к этому, казалось бы, невозможному, нелепому и противоестественному положению.

Все воспринимают его как обыденное и ничуть не удивляются. Одно чувство начисто отсутствует. Удивление. Это люди, которых уже ничто не может удивить или заинтересовать. Даже то, что нос сбежал.

В идиотском порядке жизни, среди бесчеловеческого кретинизма отношений все не только возможно, но и ничуть не нарушает порядка. Все продолжает идти своим порядком. Картина общества кретинов.

В «Носе» особенно сильна идея «общества», «приличного общества», «пристойных манер». Майор Ковалев больше всего боится оскорбления, нарушения «приличий».

Порядок и приличие. «Чепуха совершенная делается на свете» («Мертвые души», гл. III).

Существен во всем этом и *образ рассказчика* (это ведь не сам Гоголь, но он кем-то прикидывающийся, мистифицирующий слушателей). <1957 г.>

Реальность и отражение. «Медный всадник» Пушкина и одесская лестница Эйзенштейна.

Сообразжение. Сопряженность.

Одно время я очень увлекался учебниками красноречия. Мне казалось, что это искусство близко к нашей профессии. Вот передо мной зрительный зал, и мне его нужно в чем-то убедить. Как же мне строить цепь убеждений?

В учебнике XVIII века, написанном Ломоносовым, есть термин — сообразжение: «Сочинитель слова тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрейшую имеет *силу сообразжения,* которая есть душевное дарование с одной вещию в уме представленною купно воображать другия, как-нибудь с нею сопряженныя, например: когда представим в уме корабль, с ним воображаем купно и море, по которому он плывет, с морем бурю, с бурею волны, с волнами шум в берегах, с берегами камни, и так далее». <Декабрь 1941 г.>

Образы сценария (пьесы) попадают в сознание, как брошенный в воду камень, — всплеск, и сразу же возникают до бесконечности расходящиеся концентрические круги, круги ассоциаций.

«Я уединился в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом» (Станиславский).

«Только что зашло солнце», — короткая ремарка Чехова в 1-м действии «Чайки» превращается в режиссерской партитуре Станиславского в: «Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушки, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола... Зарницы, вдали едва слышный гром».

Путь от неясного гула до слышимых слов, от колеблющихся пятен до форм — это путь выстраивания ассоциаций. Путь этот начинается с выяснения качества вещей сопоставлением, соотношением, сравнением.

Мы глядим на мир, он возникает перед нами удобными комплексами готовых схем, с детства известными сочетаниями, не требующими объяснения понятиями.

Вызревание замысла начинается с перемены качества зрения — глядение превращается в виденье. Осмотр превращается в узнавание. События, люди, вещи уже не движутся в со-

знании в одной плоскости, они поворачиваются, становятся объемными, то удаляются, показывая окружающий их мир, то приближаются, становясь отчетливыми в крохотных деталях.

Есть такое выражение: «перевести на кинематографический язык», выражение это не точно. Работа режиссера менее всего похожа на работу переводчика. Замысел постановки — это не изложение идеи, образов, среды, сочиненных автором. Это продолжение его сочинения на другом материале.

Пьеса (сценарий) — это «второй просмотр» автора. Для того чтобы начать работать над ней, режиссер должен вернуть ее к «первому просмотру». Нужно не только понять образы автора, нужно размотать обратным ходом ассоциации, их создавшие, и на этом пути создать свои ассоциации, найти свой материал. <1951—1953 гг.>

Художник заставляет нас поверить в свой вымышленный мир, как в реальный. А поверить можно только тогда, когда этот вымышленный мир воссоздан с всецементирующей силой притяжения множества частностей к выражению единой задачи. Когда присутствует сила выражения. Напряженность фактуры. Когда нам некогда задуматься. Отвлечься. Когда сила виденья художника покоряет нас.

Сила выражения в активности отношения к жизненным явлениям. Но и в своих, только своих ассоциациях — своем эхе, возникшем в душе.

Если этого эха нет — служба, ремесло, профессия.

Талант отличает от ремесла наличие этой способности страстно увлечься, услышать свои отзвуки и отклики. А если этого нет — не берись за работу.

Но этот отзвук нужно воспитывать. Иначе он заглохнет навсегда. Восторг исключает спокойствие, писал Пушкин. Однако он же писал: «Пока не требует поэта...» <1957 г.>

Первое, что отличает любое художественное построение от хаотического нагромождения натурализма, это подбор всех элементов будущего произведения по определенным принципам. Это закономерность отбора и закономерность сочетаний.

«С одной вещию в уме, представленною купно, воображать другия, как-нибудь с нею сопряженныя». Если в начале нас интересовал сам процесс совоображения, как процесс накопления множественностей, то теперь постараемся понять законы «сопряженности». И меры понятия «как-нибудь». К сожалению, еще очень часто в наших картинах вещи соприкасаются по принципу «кое-как-нибудь». <Конец 30-х годов>

Суть в том — и это понимаешь через много лет, — что сопряженность, спаянность частиц формы множественна. Сопряженность бесконечно многими магнитными полями, связями. Сопряженность — притягиванием и отталкиванием. Сопряженность смысловая, тематическая, жизненная, бытовая. Сопряженность времени. Сопряженность внутренних закономерностей построения: ритма, композиции, ведения действия, интонации, душевной жизни одного героя, взаимоотношений нескольких героев, всех лиц, народа, истории. Сопряженность среды: предметов и зданий, костюмов и транспорта. Сопряженность запахов и звуков, ощущений и отзвуков. Сопряженность эха и сопряженность отблесков.

И все это — единство сплавленных, уже не существующих в отдельности частиц ткани произведения. Лабиринт сплетений.

В этой сопряженности заключена такая глубина смысла, постижения, предвидения — сути явлений, выраженной, а не пересказанной искусством, что произведение становится живым. Сопряженность — не украшение «фигурами», но *выявление связями.* Форма получает возможность бесконечного обновления, раскрытия новыми сторонами, потому что оно, это произведение, отражая внутренние устойчивые противоречия жизни, истории, человеческой натуры, развивается вместе с самой жизнью, историей, человеческой натурой.

Показать схематичность, куцость открытия только одной линии этой сопряженности, например монтажа (анализ Пушкина на членение планов). Так же, как и «тематический» пе-

ресказ «Шинели». Здесь нет порознь формы и содержания. <1960 г.>

Сопряженность — прирожденный дар, талант. В ней менее всего рациональный процесс подбора иллюстративных средств. Здесь не могут быть видны швы и ничего не приварить даже автогенной сваркой.

Целостность произведения искусства — это всегда целостность идеи, реализуемой в какой-то основной, магистральной линии замысла, это подчиненность каждой мельчайшей детали общему ощущению, общему пониманию действительности. Особенно сложно достижение этой целостности в произведениях коллективного автора. Превратить все бесконечное разнообразие фактур различных материалов в единство образа, заставить и цвет, и свет, и камень, и дерево стать элементами единонаправленной выразительности могли только авторы величайших художественных ценностей истории человечества. Классическими памятниками такого единства ощущения являются произведения готики.

Земной мир — мир греха, скорби, несчастий — учила религия. Нет счастья и смысла в мгновенно исчезающих земных связях. Гибнут и рушатся города, иссыхают реки, разваливаются горы. Войны, пожары, наводнения, болезни несут непреодолимую смерть. Все тлен, прах.

«Где же был выход, где было спасение для порабощенных, угнетенных и обнищавших — выход, общий для всех этих различных групп людей с чуждыми или даже противоположными друг другу интересами?.. Такой выход нашелся. Но не в этом мире. При тогдашнем положении вещей выход мог быть лишь в области религии. И тогда открылся иной мир». (Энгельс. «К истории первоначального христианства»).

Мир высших, нетленных связей. Связей вне пространства, связей, над которыми бессильно время. В этих высших связях застыли святые на каменных вертикалях готики. Никакое конкретное событие, никакое реальное действие не объединяло их странно вытянутые фигуры. Они замерли во внутреннем священном собеседовании. Замерли в какой-то идеально чистой мысли. Шел беззвучный митинг святых. Место действия — вселенная. Регламент времени — вечность. Где-то внизу в грязи и скорби копошилось человечество, а там, на фоне бесконечного неба, на века застыли каменные складки одежд. В бесконечность смотрели каменные глаза.

Сила совображения коллективных творцов готики создала потрясающий по своей цельности образ данного понимания мира. Совершенный ритм поднявшихся к небу вертикалей превратил реальное понятие здания в какую-то каменную молитву. Сложная система контрфорсов и арок уничтожила пространственную ограниченность стен. Сила искусства превратила тяжелый, грубо ощутимый камень в невесомое кружево. Чередование перспектив раздвинуло пространственный отрезок собора вбок и вверх, до образа бесконечности. Пространство перестало подчиняться трем знакам измерения. Материал потерял тяжесть, устойчивость. Вместо реального мира возник образ летящей ввысь мысли. В этом «ином мире» все приобрело второй план — план символов.

И вот в этом символическом пространстве нужно было дать спектакль. Нужно было найти звук, свет, цвет единого ощущения, единой выразительности. Реально звучащий, каждодневно знакомый звук человеческого голоса мгновенно сломал бы условный мир и создал опять тяжесть каменных стен, ограниченность пространства. Коллективные творцы готики прекрасно чувствовали это. Архитектура создала не только ощущение стремления к небу, хоры и бесконечные отражатели повторяющихся арок деформировали звук человеческих голосов и сформировали совершенно своеобразную акустику звучания какого-то «неземного» качества. Поющие голоса приобрели сложную символическую систему.

«Это же спиритуалистическое понимание мира определило характер музыки, ее полифонический язык. Звуки — не чувственно-гармоническое явление, а спиритуалистическое; музыка имеет тоны более духовные и более материальные, сферы небесные и земные. Повы-

шение и понижение звука означает здесь не психическое движение внутри индивидуального человека, а космическое — небесное и земное, духовное и материальное. Тон — звук определенной высоты — здесь выступает не в своих акустических отношениях, а в тяготении к верху или к низу. Тон есть тяготение восхождения или падения, через него проходит космическая сила взлета и срыва, сила движения к небу, свету, радости или к земле, мраку, скорби, в нем борьба начал, преодоление и поражение» (И. И. Иоффе. «Мистерия и опера», 1937).

Каждый элемент звукового образа имел второй символический план. Орган, звенящие голоса на фундаменте хорала, все это, сложно деформируемое акустикой храма, создавало грань того же образа. Образа полета духа за пределы земного.

Жизнерадостная яркость солнечного света, конечно же, убила бы этот призрачный, иной мир. Так как электричество еще не было изобретено, то спектакль давался в определенное время дня. Свет пропускался через специальные фильтры. Храм возникал в неверном свете утренних и вечерних сумерек. Цветные поверхности витражей превращали дневной свет в колеблющиеся столбы светящегося воздуха.

Костюмы и реквизит, хор детских голосов, звон колоколов, жесты священнослужителей — вся эта иносказательная и символическая драма тесно и неразрывно связывалась со всем образным решением пространства. Архитектура, свет, звук, цвет рождали один и тот же образ, убеждали в правоте одной и той же идеи.

Все это я привожу отнюдь не для того, чтобы доказать, что бог все-таки есть, и восхвалить прелести религиозного искусства. Исторический и социальный анализ всего этого сделан уже давно и общеизвестен. Мне хочется еще раз привести готическое искусство как изумительный пример целостности воздействия и силы совображения. Пример целостной работы огромного коллектива, использовавшего все приемы и возможности для передачи не только идеи, но и тончайшего ее ощущения.

Священнослужитель на фоне алтаря, освященный трансформированным витражами дневным светом и огнем свечей, поднятый хоралом, акустически решенным всем характером архитектуры, для меня пример отличного соединения разнообразных приемов выразительности в единый комплекс воздействия. <1942 г.>

Постановочный план (замысел) — это и есть развернутая метафора — *созвездие метафор.*

Созданием параллельного ряда сравниваемого выдвигаются существенные свойства материала.

Это легче определить на литературе, чем на драматургии, ибо кинематограф включает в себя и лирику, и эпос, и драму.

Это можно понять в пьесе из качественной систематизации образного материала, из выстраивания второго ряда сравниваемого материала.

Узнавание предмета начинается с определения его связей с другими предметами. Процесс узнавания — это процесс выстраивания взаимодействий. Множественность взаимосвязей и взаимодействий определяет полноту узнавания.

«Огонь жжет, сжигает. Искра его, выбитая при помощи стали из кремня и попавшая на трут в зажигательном приборе, зажигает спичку, а от нее — свечу или дрова и возбуждает пламя или пожар, который охватывает строения. Оттуда подымается дым, который, оседая в трубе, превращается в сажу. Из горящего полена образуется головня (погасшее полено). Из раскаленной части полена образуется уголь. Наконец, то, что остается, есть пепел и зола (тлеющий пепел)» (Амос Коменский).

Это плавная лестница связанных между собой предметов, действий, результатов этих действий. Каждый предмет снабжен цифрой. Цифре соответствует рисунок. Отпечатанные с деревянной гравюры, вещи стоят неподвижно. Это не вещи — это их названия и обозначения. Мертвые модели вещей с этикетками, написанными крупным шрифтом [4].

---

[4] Речь идет о книге А. Коменского «Мир чувственных вещей в картинках» (М., 1941).

Перечисление качеств, узнавание названий не может заставить ожить эти плоские рисунки.

Огонь, который «жжет, сжигает... зажигает спичку... возбуждает пламя», не виден. Он только назван.

И тогда возникает пламя, как «рыжая лиса» (Горький). Это пламя становится уже не только названием, но и видимым. «Пламя жжет, охватывает строения», и пламя движется. Оно возникает ритмическими фигурами. Полыханием огненных языков, ритмов вздымающихся волн, переливами света, цвета. И оно видимо нами: крадущейся походкой и прыжком, взмахом хвоста, извивающимся броском фигуры, переливающимися оттенками шерсти — рыжей лисой.

Узнавание предмета — это перечисление его свойств и определение связанных с ним близостью предметов.

Ви́дение — это соотношение предмета с чувственно схожими с ним предметами, соотношение, заставляющее его не только определить действие и очертания, но повернуться объемом, вспыхнуть цветом, взорваться звуком,— ожить, задвигаться.

Каждое простейшее явление, предмет, заключает в себе множественность действий, сторон, граней, оттенков, состояний. Определение этих множественностей, неуловимых точек перехода в другие свойства и качества — процесс выявления, уточнения, определения. И каждая грань, каждый оттенок явления, предмета обладает чувственной схожестью с бесчисленным множеством оттенков, явлений, предметов совершенно иной категории.

Отблески, отзвуки схожих чувственных восприятий.

Точность схожестей функций, характеров действий, деталей строения, законов развития определяет точность научного определения. Полноту узнавания.

Если в простейшем предмете только чувственная схожесть, то в сложном — «лабиринт смыслов».

Точность схожестей чувственного восприятия, смысловая многогранность этой схожести определяет точность образа. Яркость, ясность ви́дения.

Соотношение превращается в сравнение. Сравнение определяет основное, существенное в вещи, явлении. Определение существенного — это всегда единство свойств материала и свойств зрения и восприятия автора. Это пристрастие к какой-то части материала.

Зазвучавший в материале голос автора. И зазвучавший в голосе автора голос материала.

Амос Коменский ведет читателя по близким соседям. Он идет мерным и ровным шагом, спокойно и неподвижно стоят соседи: искра, спичка, свеча, пламя, пожар, дым, сажа. Сопряженность линейного смысла.

Но гул образа возникает из иной напряженности, из сопряженности не только смыслов, но и чувств, ощущений, знаний, памяти. Из сопряженности явления, предметов различных дистанций, от соседней до бесконечно далекой.

В теории литературы термины этой сопряженности: троп, эпитет, метафора. «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением» (Веселовский. «Историческая поэтика»).

Замысел постановки — это решение стиля картины. Нахождение эпитета к сценарию, пьесе, ситуациям, характерам действующих лиц. Выявление существенного в образной системе автора, во взятом им материале.

Существенное возникает через сравнение.

Так режиссирует Толстой балом у Анны Шерер. Это существенное возникает в односторонности эпитетов, определяющих выражение лиц, манер, речи, ритм поведения действующих лиц. Это заведенная искусственная жизнь. И от определения деталей этой жизни Толстой переходит к обобщающему сравнению — к заведенному ходу фабрики веретен. К ровному ритму, к плавному гулу отлично работающих механизмов.

Пьер попадает в этот механизм как посторонний предмет. Всюду, где он появляется, стопорится, портится, нарушается работа этого механизма. Он спотыкается при входе, сам он слишком велик и толст в этом мире удобных, незамечаемых пропорций, он слишком громко говорит, выбранные им темы вызывают ожив-

ление — и уже нарушен мерный ход механизма, — и уже спешит Анна Павловна, несколько слов, и Пьер замолк, уведен в другой угол, — и опять мерное шуршание веретен.

Образ этот (конечно не понимаемый буквально, как желание имитировать ритм и звук фабрики) целиком определяет режиссерское задание при постановке этой сцены. Ритмические акценты действий Пьера, однородность ритмов других действующих лиц и т. д., и т. д.

Эпитет снижает, или повышает материал сцены. Выводит события из их трафаретного восприятия и переводит их из прозаического плана в поэтический, из поэтического в прозаический. Дает движение материалу.

Так в «Войне и мире» поездка Сони и Николая переводит снежный лес в феерическую балетную декорацию Роллера. А балетно-оперные декорации в грязно расписанные холсты.

Это может быть непосредственно вычитано в романе, и это должно быть опосредованно найдено в пьесе. <1951—1953 гг.>

Поэтичность. Что делать с анализом «Красного шарика» Ламориса? Куда исчезнет все очарование сказки?

Поль Павье рассказывал о возмущении, охватившем продюсеров, когда Ламорис рассказывал им *сюжет*.

Хорошо ли играет мальчик? Никак не играет. Есть ли в нем особое обаяние? Нет. Так же, как и никто хорошо не играет.

Может быть, есть итальянская стилизация под хронику? Тоже нет.

Суть в том, что человечность в поэзии, а вовсе не в образах людей.

Итак:

Гуманистичность — но почти никаких слов. В фильме всего несколько фраз. И совсем нет моральных выводов.

Человечность — но нет образов людей.

Содержательность — но нет сюжета (т. е. столкновения характеров).

Жизненность (бессмысленная злоба мальчишек с рогатками) — но никакого жизненного происшествия.

Эмоциональность — но никакого человеческого положения.

Нестерпимо жалко шарик. Кадры, когда он сплющивается, морщится. Идет по лакированной резиновой поверхности зябь, и он медленно, медленно сжимается, воздух выходит из него. Он не быстро опускается. Это все выражено очень длинными кадрами. И, наконец, ужасающий кадр — ноги мальчишки топчут его. Это почти натуралистическое, физиологическое воздействие. На экране смерть!

И вот в чем поэзия. Не в шарике. А в том, что он (вернее его история) обладает огромной возможностью притяжения ассоциаций. Он добрый, привязчивый, благодарный и преданный шарик.

Наши эстетики привыкли к детской игре в суждение об искусстве по логически разбираемому верхнему слою образной системы. Они судят и о воздействии произведения по логическому разбору происходящего на экране.

Попробуем представить себе замену шарика птичкой (более жизненная ситуация!); какая нестерпимая, штампованная сентиментальность — выжимание слез у зрителя поперла бы с экрана. Птичка, в которую стреляют из рогатки злые мальчишки, и т. п. <...>

Сила искусства не в самих ситуациях (сравнительном их значении, непосредственной жизненности, важности произносимых слов), но — в возможности ассоциаций, в силе восприятия, вовсе не зависящих от силы происходящего на экране (художественная сила — это совсем иная категория).

Тут категории различны (эпичность нескольких людей в простой истории «Похитителей велосипедов», «Старик и море»).

Чаплин рассказывал об ужасах капиталистических джунглей языком циркового эксцентрика. И дело не только в соотношении талантов при сравнении его картин с «Серебристой пылью»[5], где присутствует вся «верность» анализа. Дело в том, что этот анализ — стертый пятак, и если нет художественных свойств его выражения, то он попросту антихудожествен.

В Чаплине все величие поэтических

[5] Фильм поставлен в 1953 году режиссером А. Роомом по сценарию А. Якобсона и А. Филиппова.

идей Здесь дерево, облако, свет — могут дать возможность понять человеческую душу каждому по-своему. Каждому по-своему. Каждому найти в этом образе свое, личное. Вдруг обнаружить, что это «про меня», что это было пережито и мной. Это мое.

Ленин восхищался «Аппассионатой», потому что именно в ней были его ассоциации. А «Сверчок на печи»[6] раздражал его — хотя это и не любят вспоминать наши историки театра. <1957 г.>

Отчетливость и значительность. Дело не в масштабе изображаемого, а в масштабе *изображения*. Не в значительности явления, а в значительности *сопоставления*, т. е. ви́дения, мысли.

У нас часто пишут о том, что произведение должно заключать в себе мысли, но еще важнее — оно должно вызывать мысли

И значительность общеизвестной мысли, идеи — вовсе не есть значительность мысли, заключенной в произведении искусства.

Отчетливость мизансцены, жеста, диалога в современном прогрессивном театре («Гамлет» Питера Брука, «Дон Жуан» Виллара, «Юлиус и Этель» в польском театре) — но отчетливость, переходящая в стилизацию, в чередование поз и групп (особенно «Дон Жуан»).

Великая отчетливость у Тарханова в Собакевиче и в «Горячем сердце». Ясность формы. XII.56

Лепка. Прием затяжки: Гриффит, Эйзенштейн (брезент «Потемкина») Хемингуэй (избиение цепами. «For Whom the Bells Tolls»). Точки: браслет Нины, платок Дездемоны.

Появление Настасьи Филипповны в «Идиоте». Появление героя в «Гроздьях гнева» Стейнбека (лепка темы «Из тюрьмы»). См. вообще лепку у Достоевского!

Лепка и антилепка (мнимая).

Два поезда в истории кино. Люмьер и Чаплин.

Хемингуэй: «...я опустил настоящий конец, заключавшийся в том, что старик повесился. Я опустил его согласно своей новой теории: можно опускать что угодно при условии, если ты знаешь, что опускаешь, — тогда это лишь укрепляет сюжет, и читатель чувствует, что за написанным есть что-то, еще не раскрытое». (Хемингуэй Э. — «Иностранная литература». 1964, № 7, с. 134).

Пушкин писал: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи дело другое...»

Графичность прозы Пушкина, напоминающая французскую прозу XVIII века. Вольтер, Лесаж. В ней нет «колорита», который бы дал изображенному теплую и совершенную иллюзию действительность. В ней нет обертонов, помогающих вызвать настроение. В ней нет «атмосферы», окутывающей предметы и события.

Колорит. Обертона. Атмосфера.

У Пушкина проза наиболее мужественна и лаконична. Она вся подчинена закону существенности. Каждое определение имеет в виду свойство предмета, которое оно стремится передать с наибольшей точностью, не вдаваясь в оттенки и полутона. Предмет определяется в своем общем и главном тоне.

Эпитет и глагол — определение и действие.

Антиэмоциональность способов выражения. Лаконичность, сухость, принимаемая даже Л. Толстым за «старую форму»: «Повести Пушкина голы как-то». («Капитанская дочка», ред Оксмана, с. 220).

Полемика (сухостью, краткостью, «наготой») с «историческим жанром» Вальтер Скотта. Сжатость! Спрессованность!

Недосказанность. Ирония. «Благодеяние» рода Гриневых: в конце село, «принадлежащее десяти помещикам».

Насыщенность, густота кадра, его перенасыщенность — выплескивание за рамки (от бал мобиля в «Новом Вавилоне» до бала Клавдия в «Гамлете») или совершенная его оголен-

[6] Речь идет о спектакле Московского Художественного театра.

ность, пустота (выбрасывание из саней в «Одной») [7].

Интонация. Способ отражения. Вовлечение зрителя (читателя) в творческий процесс.

Здесь нет абсолютных истин, но есть опыт.

Творческий процесс воссоздания всей картины по некоторым деталям (Чехов. В кино — «Парижанка» [8]).

Вывод: лаконизм, усечение всего лишнего. Главное описание — в душе читателя, зрителя.

Но у Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки») во имя интонации, атмосферы — все лишнее, все подробности, не имеющие отношения к делу. Особенно предисловие. Весь юмор в лишней болтовне. Но огромность этих деталей создает не просто мир, но атмосферу и патриархальную, и фантастическую, и реальную, и причудливую. В этой атмосфере возникают и сами рассказы.

Комарово. 6 I 59 г.

Интонация вовсе не едина (характеры поэзии Шекспира!). Гоголь о переходе в русском языке с обыденной интонации в высокую в одной фразе.

Но у самого Гоголя — в пределах даже рассказа — перемена не только интонации-стиля, но и философской интонации, резкое и потрясающее изменение настроения автора, жизнеощущения. Это понял Белинский — конец повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. Но это же есть и в «Сорочинской ярмарке»: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу и нечем помочь ему».

Сюда — к интонации — различность отражения баррикады: от красноречия Гюго до сухой точности Флобера.

Баррикада у Герцена. Там же новая интонация Марсельезы, исполняемой Рашель.

Может быть, сюда же — и образ Петербурга?

То, что было страшно в одну эпоху, становилось смешным в другую. Один и тот же предмет и интонация отношения к нему автора и эпохи.

Интонация рассказа о религии (Христос средневековья и Возрождения).

Интонация рассказа, повествования, ведения действия в кино.

Поначалу казалось само собой естественным, что эта интонация подобна интонации автора драматического произведения, скрывающего свое отношение к рассказу за действиями и словами своих героев.

Потом — и именно тогда кинематограф возник как искусство — появилась непосредственная интонация автора-рассказчика. Это был крупный план, пейзаж.

Такова патетическая волна «Броненосца «Потемкина». Поэтический мотив реквиема по Вакулинчуку — туман. Патетическая интонация конца «Иезавели». Почему возникла «Крутится, вертится» и дала лирическую интонацию.

Надписи. Многие писатели говорят о наибольшей трудности первой строчки. Надпись «Максима»: «Жили в Санкт-Петербурге...». Первая надпись в «СВД» [9] — единственное, что осталось от всего сценария Тынянова, и в то же время совершенно определившая все стилистическое устремление картины.

Надписи Бабеля к «Еврейскому счастью» [10].

Внутренний монолог («Генрих V»).

Дикторский текст итальянских картин.

Как ухватить то основное, что превращает все безличное в личное, все вялое в энергичное, все инертное в действенное, все бесформенное в определенное, все запутанное, бесконтурное, бесцветное в ясное, точно очерченное, то, что дает форму, цвет, объем?

Единица жизни. Жизненный элексир. Философский камень, превращающий олово, свинец материала в золотые переливы образа.

Это стиль — сконцентрированное ощущение единства противоречивого материала. Загоревшиеся по необъятному нагромождению материала точки взаимопроникновений.

[7] «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931) — фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга.

[8] «Парижанка» (1925) — фильм Ч. Чаплина.

[9] «С. В. Д.» (1927) — фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга по сценарию Ю. Тынянова.

[10] «Еврейское счастье» (1925) — фильм режиссера А. Грановского

Частицы единого притягивания основных граней материала. Магнитный элемент, таящийся в каждой частице материала и притягивающий все подобное. Лакмусовая бумажка.

М. Галлай пишет об одном из летчиков-испытателей: «В летной индивидуальности Тарощина мне всегда особенно импонировало тонкое ощущение того, что можно назвать стилем каждого самолета, его, если хотите, «душой». Он не навязывал разным машинам себя, а летал на каждой из них так, как это было присуще им самим...» («Новый мир», 1960, № 7, с. 137).

Стиль есть выражение отношения к материалу, определение характерного в материале, проходящее через всю вещь, дающее вещи определенную интонацию. Стиль есть в самом материале, стиль возникает тогда, когда соединяются особенности духовной жизни художника и особенности материала, когда получается сплав. Материал раскрывается по-новому, художник раскрывает материал, и сквозь материал раскрывается неповторимая индивидуальность художника. Тогда возникает стиль — в пристрастии художника к материалу, в особенности его угла зрения, в выборе того, что органически присуще внутреннему миру художника.

Стилизация есть взятая напрокат сумма приемов, никому не принадлежащих, уже известных. Здесь напрокат берут так же, как берут напрокат на туристической базе лыжи, финские саночки. <1965>

Законы построения: расположение частей, соразмерность, соотношение.

Фактура материалов.

Ход через важное. Узлы связей. Границы сталкиваний. Линий пересечений.

Светотень переходов.

Набирающее ход движение. Ритм этого хода.

Строгость, суровость и веселый орнамент.

Ячейка действия и развитие мотива.

Основная смысловая клетка: вещи, сцены, характера. Это не статическая морал-констатация. Разница между темой и моралью.

Ячейка конфликта. Грань этой ячейки заключена во всех элементах сцены.

Эмбрион действия. Бацилла конфликта. Взрывчатая ракета противоборства внутри этой ячейки. Этот конфликт разрывает первичную ситуацию и мчится через все элементы сцены, опосредствуя их. *Расстановка акцентов этого опосредствования и есть режиссура.*

Лейтмотив сцены. И отсюда решение композиции, ритма, монтажа и пр. Иногда клетка имеет второй план — обобщение темы; тогда возникает контрапункт.

Проблемы времени.

Длительность времени (реальность и условность реального течения времени)

Дзаваттини («Искусство кино», 1957, № 7) пишет, что основное в неореализме — иное понятие о времени. Если в старых сценариях года превращались в минуты, то у неореалистов исследование десяти минут превращалось в два часа.

Это возможно и интересно, но интересна и противоположность — года становятся минутами. В искусстве и то и другое возможно.

Закономерность времени в искусстве и случайность жизненного понятия времени. Это *могло* случиться в этот период времени. Это *выражено* во времени, когда каждая секунда полна, как насыщенный раствор — насыщена действием, сконцентрированной энергией.

В театре и кино часы сделаны сумасшедшим часовщиком. Пусть нормальные часовые стрелки спокойно движутся, отсчитывая поворот земного шара. Здесь время может мчаться с неистовой скоростью мышления в горячке, останавливаться и замирать в ледяной паузе, когда вместо секунды проходит вечность.

И это вне логики.

Сумасшедшая скороговорка начала «Лира» и растянутая на годы мысль сцены суда или встречи слепого Глостера с Эдмондом.

Остановившееся время в 5-м акте «Отелло» — «задуть свечу?»

Две гиперболы. Замершая окаменелая мину-

та (та, которой кончается «Ревизор»). И мгновение бешеной скачки (финал «Мертвых душ», где все что ни есть понеслось). Они есть еще в «Сорочинской ярмарке» (явление свиной морды).

Мгновение, когда всё и все замерли у Гоголя — ср. расстрел в «Броненосце «Потемкин» — знаменитая затяжка. Растягивание самой страшной секунды в вечность, в, казалось бы, никогда нескончаемый час.

Все это к главе о времени.

Ср. все это в движении симфонии, перед вступлением к финалу. (?)

Время: рассказ, напечатанный различными шрифтами. Петит времени и курсив.

Одновременность различных действий (монтаж погони).

Классическая надпись Великого немого: «А в это время...» Гриффит показал современную Америку и — «а в это время» — Вавилон и Варфоломеевскую ночь («Нетерпимость»).

Сплав времени («Хиросима, любовь моя», «Земляничная поляна», «$8^1/_2$»).

Условное время — по контрасту — сменяется стремлением буквального изображения такого же промежутка времени, какое это действие заняло бы в реальности. Антониони.

О так называемых «положительных» и «отрицательных». Может быть, ищи в злом доброго?

Нет. Ищи в человеческом характере в р е м я. Эта категория тут особенно выразительна.

Правда характера и правда времени. <1966>.

Рассказ и показ. Разница между понятиями: изображать, демонстрировать и выражать, выявлять; показывать, указывать и доказывать

Глядеть и видеть. Поглядеть и увидеть. Прослушать и услышать. (Слова и мысли.)

Показ события и раскрытие его хода. Показ на экране рождает рассказ в душе зрителя.

Даже параллелизм народной поэзии — показ.

Рассказ или показ? «Броненосец «Потемкин» мало что рассказывает о 1905 г. Он его показывает.

Ошибки «интеллектуального монтажа» — назад к рассказу. Иллюстрация.

«Белинский» [11] все рассказал, но ровно ничего не показал.

Непонятная мода на публицистику (в театре все эти «ведущие»).

Чехов о морали и показе. Суворин критиковал его за объективный подход. Чехов отвечал: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники».

Интересно, что оба они неправы. Рассказ этот «с идеями» и «с проповедью». Только они совсем иные, чем хотел бы Суворин.

Показ есть и рассказ и мораль. Отсюда чеховская постановка вопроса, а не решение.

Отсутствие «рассказа», рассуждений — достоинство современной прозы от Пушкина до Хемингуэя. Показ в «Тамани».

<Конец 60-х годов>

Пейзаж, комната, вещи — это никогда не статика, это всегда движение. Они всегда те и в то же время не те. В пейзаже это время года. Расцвет, увядание. Есть бесконечное количество оттенков каждого времени года, оттенки эти едины в множественности опосредствований. Биография вещей — это часть биографии людей. Шерлок Холмс узнавал по вещам характеры. До момента попадания в угол зрения искусства вещи имели биографию, эта биография продолжается. Биография вещей у Гоголя (Плюшкин, Манилов), у Чехова (судьба вишневого сада, история многоуважаемого шкафа).

---

[11] «Белинский» (1951) — фильм Г. Козинцева

Иногда эта биография видна в своих кульминационных точках (вишневый сад), иногда в статике, в которой в то же время скрыта динамика. История замка Броуди. Распад конкурента «Дамского счастья». Вещи у Гобсека

Скрытая и выявляющаяся тенденция к перемене состояния. Богатение-разорение, наслоение эпох, смены владельцев.

Морщины времени на вещах, следы болезней. <1942 г.>

Вкус человека, пристрастие его к определенным вещам, вся обстановка его комнаты дают нам возможность получить представление о его духовном мире, когда этого человека еще нет перед нами. Но тот же материальный мир, та же обстановка комнаты могут создать и ложное представление о человеке. И здесь обратный ход — предположим, оказывается, что человек живет в чужой комнате.

Когда, будучи за рубежом, попадаешь в квартиру какого-нибудь крупного дельца в первый раз, создается впечатление, что здесь живет человек, который любит искусство, разбирается в искусстве, человек, который бродит по антикварным лавкам, покупает предметы определенной эпохи, человек, у которого есть вкус. А потом входит какой-то темный деляга, и ты недоумеваешь, что общего между ним и этой хорошей живописью, которую видишь на стенах. Проходит время, и уже в другой стране опять попадаешь к очень богатому человеку и видишь точно такой же особняк, обставленный, может быть, несколько иначе, но принцип тот же — соединение современной живописи и антикварной мебели. Потом попадаешь в третье место, где на стене висят работы Леже, Матисса или Пикассо, а рядом стоят те же пуфики Третьей республики. И тогда начинаешь понимать, что существуют декораторы, которые за деньги создают жилище «человека со вкусом». Если есть опыт, наметанный глаз, то, уже войдя в переднюю такого дома, можно сказать: все это за большие деньги обставил декоратор.

В этом — опять-таки отношение человека и того материального мира, в котором он живет. <1965 г.>

Сюжет создает сама среда, пейзаж, обстановка. Люди не на ее фоне, а ее продолжение.

«Выбор натуры».

У Антониони: пейзаж, а потом выбор истории.

Неореализм.

Фильмы Феллини.

Пейзаж возникает цветом (Антониони), ритмом (Феллини).

Пейзаж как основа сюжета («В прошлом году в Мариенбаде»).

Декорация — не комнаты, жилплощадь, а духовный мир автора, иногда художественного течения, утвердившего себя в другом искусстве (Сапунов, Крэг).

Сценическая машина от «Смерти Тарелкина» до Беккета.

Наша машина для трюков в «Женитьбе» [12]. <1973 г.>

---

[12] «Женитьба» (1921) — спектакль «фэксов» по пьесе Гоголя, поставленный Г. Козинцевым и Л. Траубергом в гротесковой, эксцентрической манере.

Евгений Марголит

О поэзии и героике коллективного созидания

ИГОРЬ САВЧЕНКО

«О художнике лучше всего говорят его творения. Но они говорят не все. О многом они молчат» [1].

Эти слова из воспоминаний учеников Игоря Андреевича Савченко А. Алова и В. Наумова освобождают от необходимости делать краткое вступление о познавательной ценности мемуаров. Скажем лишь о том, что в сборнике «Игорь Савченко» с замечательной рельефностью и полнотой отпечаталось и такое важное свойство нашего кинематографического процесса, как его многоголосие и многолюдье, его коллективистский, а не просто массовый характер. Мемуары обогащают историю кино биографиями людей, создающих фильмы: кинопроцесс наполняется драматизмом взаимодействующих, сталкивающихся и отражающихся друг в друге судеб.

Глубже понять творческий опыт Игоря Савченко помогают его судьба, его личность, увиденные глазами товарищей по искусству.

То и дело встречаешь в книге признания, которые дорого стоят. «Мне хотелось бы, чтобы в этих коротких заметках чувствовалась моя влюбленность в этого режиссера» (с. 109) — из воспоминаний прекрасного украинского актера Дмитра Милютенко.

«Вспоминаю Игоря Андреевича благоговейно, с невыразимой нежностью» (с. 115), — пишет Фаина Раневская. «Мы, студенты, искренне любили его» (с. 31), — вспоминает узбекский режиссер Латиф Файзиев. «И съемочная группа, состоявшая обычно из разных людей, случайно подобранных на студии, всегда любила своего режиссера» (с. 59), — вторит им Елена Кузьмина.

«Есть разные определения режиссера. Режиссер-полководец. Режиссер-вождь. Режиссер-учитель и т. д. Я бы назвал Савченко: режиссер-товарищ» (с. 63), — с великолепной точностью формулирует общее ощущение Михаил Кузнецов — незабываемый Скобелев в «Тарасе Шевченко». Его воспоминания так и называются — «Режиссер-товарищ», воспоминания Марлена Хуциева и Феликса Миронера — «Наш педагог, наш друг», Михаила Жарова — «Ре-

[1] Игорь Савченко. Заметки и воспоминания Составители Н Лучина, Т. Деревянко. Киев. «Мистецтво», 1980, с. 20. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.)

жиссер-актер — узы дружбы». А мемуары Игоря Ветрова, участвовавшего в работе над «Тарасом Шевченко», озаглавлены так: «Профессионализм и дружелюбие». Эти понятия стояли у Савченко рядом. Само существо режиссерской профессии для него заключено в ощущении духовной, творческой близости к каждому из тех, с кем вместе создаешь фильм.

«Все, кто желал, были посвящены в малейшие детали постановки, думали и творили вместе. Это сплачивало людей, делало произведение детищем коллектива» (с. 132) — отметил Николай Мордвинов во время работы над «Богданом Хмельницким».

«Савченко любил показывать всем материал фильма на всех стадиях работы над ним и в любом виде. Он показывал материал группе, отдельному автору, актерам, осветителям. Мог встретить вас в коридоре студии и затащить в проекцию посмотреть вместе с ним материал. И что бы ему ни говорили о материале, он все внимательно выслушивал. Даже если Игорь Андреевич с вами не соглашался, даже если со свойственным ему темпераментом мог и вспылить, все равно из любого мнения он извлекал рациональное зерно. Для этого и показывал материал» (с. 106), — свидетельствует Суламифь Цибульник, наблюдавшая за работой Савченко и принимавшая в ней участие на протяжении более десяти лет.

Становится понятным, что это спаянное дружбой и взаимной помощью кинематографическое многолюдье для Игоря Савченко было одним из постоянных источников вдохновения и необходимым условием творчества.

Не случайно поэтому высказывание Ивана Переверзева: «Слово «работа» в данном случае слишком прозаично» (с. 111). Неизбежно должно всплыть иное слово — «праздник». «В группе царила какая-то особая атмосфера приподнятости, творческого праздника, — вспоминает С. Цибульник. — Все мы чувствовали себя равно ответственными за большое дело» (с. 106).

Тут сразу же приходит на ум: ведь и кинематограф Савченко, по сути, начинался со сцен работы-праздника в «Гармони» (1934). Кадры уборки урожая задали песенный ритм всей картине. В ней и в фильмах других режиссеров рождался один из ведущих, сквозных образов кино 30-х годов: труд как праздник коллективизма.

Ценность мемуарной литературы для исследователя едва ли не в первую очередь заключается в том, что, вводя в искусствоведческий обиход новые факты и подробности, она служит своего рода катализатором дальнейших поисков. Не исключение в этом плане и воспоминания о Савченко. Они понуждают внимательней всмотреться в связи кинематографа Савченко и Довженко.

Близость поэтики Савченко к довженковской очевидна. Видимо, во многом тут сработала, так сказать, их общая эстетическая память. Недаром Александр Маковский, поставивший в Баку при участии Савченко в 1931 году фильм «Никита Иванович и социализм» по савченковской пьесе «Погибла Россия», вспоминает, как хотелось будущему автору «Тараса Шевченко», чтобы фильм снимался на Украине. Несколькими строчками выше в этих воспоминаниях речь идет о том, как восторженно воспринял Савченко «Землю». Знаменательную его фразу приводит мемуарист: «Не знаю, где Довженко снимал свой фильм, но на экране я вижу мои родные, милые места» (с. 78). Не приемы довженковские восхитили Савченко сами по себе, но способность передать посредством их дух украинской природы и — шире — народной культуры. Савченко сразу увидел ту содержательную связь, которой оба мастера были подчинены. Мне кажется, что и в своеобразии «Гармони», сделанной, казалось бы, на ином материале, многое объясняется тем же самым: просвечивающим в кадрах воспоминанием режиссера о «родных, милых местах». Поэтому «Гармонь» неизмеримо органичнее некоторых картин 30-х годов, авторы которых лишь заимствовали конкретные довженковские приемы (например, «Ледолом» Б. Барнета или «Полдень» А. Зархи и И. Хейфица).

Становится понятной одна любопытная особенность «Гармони» — она в некоторых моментах своеобразно перекликается с фильмами Довженко.

Р. Юренев говорит об ученическом характере, например, эпизода «Прощание с гармонью», но

ученичество тут своеобразное. Гармоника, воплем мехов реагирующая на каждую строку резолюции своего хозяина о ликвидации ее «как класса» и буквально испускающая дух с последней точкой мрачной этой резолюции, явно напоминает гармонику из «Арсенала», но напоминание это весело-пародийное, сниженное. У Довженко экстатически-трагедийная статика героев — у Савченко в «Гармони» серия фотографий Тимошки-секретаря в патетических ораторских позах. И пафос сцены ночного свидания в «Гармони», с ее чуть утрированным рапидом, тоже «заземлен» по сравнению с «Землей» — ведь героя ожидает не гибель, но долгая и счастливая жизнь с любимой.

Отсвет трагедии лежит на всем творчестве Довженко, потому что действие его произведений разворачивается, по выражению их автора, «на сломе столетий». И приход к празднику, к свободному труду поэтому неминуемо связан с преодолением, с расставанием, с жертвой (напомним слова довженковского Сеятеля: «В болях и трудностях растет из жертвенной трещины мое новое людское древо»). Будущая гармония здесь выстрадана, взращена неимоверными личностными усилиями каждого из героев.

У Савченко же в его фильмах 30-х годов мир изначально целен и неделим. Цельность мира здесь первозданна и непреложна. Темные силы не могут поколебать эту цельность. И недаром Савченко эпически рифмует неизбежность победы с неизбежностью прихода щедрого лета после суровой зимы в «Думе про казака Голоту» — наиболее популярной картине среди сделанных Савченко до приезда в Киев. Мне кажется, есть глубокая закономерность (на нее указывают интересные мемуары актера Александра Гречаного) в том, что именно Савченко создал лучшую, по существу, экранизацию прозы Аркадия Гайдара и одновременно один из лучших детских фильмов нашего кино. Знаменательно: многие из тех, кто знал Савченко в 30-е годы, в своих воспоминаниях подчеркивают его молодость. Не молодость даже — мальчишество. Елена Кузьмина видит его похожим на мальчишку и часто в окружении детей, Иван Переверзев вспоминает светловолосого юношу-режиссера, Михаил Кузнецов пишет о двадцатисемилетнем постановщике «Случайной встречи», хотя Савченко в ту пору уже тридцать лет (другое дело, что эту ошибку не заметили редакторы и составители), а Суламифь Цибульник помнит его бурным оратором на комсомольских собраниях, хотя из комсомольского возраста к приезду в Киев режиссер вышел. Удивительно, он с Гайдаром совпал в детской какой-то, мальчишеской ясности, в неистребимой уверенности в справедливости мира и в обязательной победе «наших» потому, что они «наши» и, значит, не могут потерпеть поражения и всегда придут на помощь в трудную минуту. Вспомним, с каким вдохновением выстраивает Савченко в своей картине самую популярную ситуацию: спасение в последнюю минуту. Но самый гайдаровский кадр этой картины возникает чуть раньше, когда над замерзающим в снегу Жиганом вырастают двое всадников в буденовках, буквально из ничего вырастают — из уверенности, что не может так быть, чтоб замерз на дороге наш пацан и не передал в штаб записку с тремя загадочными буквами — «Р.В.С», от которой зависит жизнь его друзей.

Свойство мировосприятия? Наверное, да.

Оно удивительно отвечало настрою 30-х годов. И своеобразная «полемика» с Довженко в «Гармони» — своего рода способ самоутверждения новой эпохи, достаточно распространенный в истории искусства.

Поскольку становление советского кинематографа происходило в ходе строительства нового общества, то овладение миром и овладение материалом нового искусства связаны были теснейшим образом. Коллективное пересоздание мира само по себе перекликалось здесь с коллективностью кинопроцесса. (Принципиальная замена слова «киностудия» — «кинофабрикой», «киномастерской» — «кинобригадой» говорила не о превращении творчества в производство, но, напротив, о производстве, становящемся коллективным творчеством.) В эксцентрических короткометражках часто начиналось в нашем кино освоение новой реальности. Савченко, как подавляющее большинство мастеров той поры, прошел через это, о чем свидетельствуют мемуары А. Маковского с выразительным названием

«Кино вверх ногами», где, кстати, мы встречаем первое в нашей литературе описание ранних киноопытов Савченко, не увидевших экрана.

Читая мемуары, замечаешь одну любопытную подробность: почти всех, с кем работал Савченко в 30-е годы, судьба потом сводила с ним еще не раз и в разных ситуациях — М. Жарова и А. Маковского, Е. Кузьмину и Ф. Раневскую, Н. Мордвинова и А. Гречаного. Вырисовывается образ кинематографического поколения, в котором художники с удивительной легкостью и точностью находили друг друга.

Атмосфера 30-х годов не только вошла в сюжеты фильмов, но и многое определила в их поэтике. Естественным было желание художников разглядеть, угадать контуры наступающего мира абсолютной свободы созидания. Рождались разнообразные эстетические гипотезы: от языческого какого-то слияния с природной стихией в чудесной барнетовской ленте «У самого синего моря» до своеобразной новой античности «Строгого юноши» Ю. Олеши и А. Роома.

Савченко предлагает свой киновариант в этом ряду — фольклорный эпос. Своего рода воспоминание о будущем.

Представление в форме эпоса.

Эстетика тетрализованного представления, массового действа была очень близка экрану первой половины 30-х годов. И не только фильмам Н. Экка, А. Медведкина или самого Савченко, пришедших из агиттеатра. Она просматривается с разной степенью отчетливости в довженковском «Иване», в «Юности Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, в «Веселых ребятах» Г. Александрова. Но у Савченко на это накладывается еще и нечто очень личное. Некоторая отстраненность мира его картин, особенно «Гармонии», идет, видимо, от расстояния, отделяющего его от Украины, от мира его детства как одного из источников поэтического вдохновения. Представление режиссера об эпосе продиктовано дистанцией не только географической, но и временной.

Здесь, быть может, кроется объяснение полуудачи первой его картины, сделанной на Украине — экранизации романа Ю. Яновского «Всадники» (1939), буквально настоянного на украинском фольклоре.

Савченко, самостоятельно и удачно инсценировавший до этого несколько литературных произведений, умело и охотно вводивший в свои экранизации фольклорные мотивы, тут вопреки своей практике обращается к чужому сценарию, в котором шедевр украинской прозы был превращен в банальную историю с хитрыми делами, прозревающими середняками, а также с неизбежными шпионами и двурушниками.

Между тем героический эпос Украины, из которого вырастает роман Яновского, нес зерно трагедии, внутренней конфликтности. Открывающая роман, как запев, новелла «Двойное кольцо», где пятеро братьев Половцев — белый, петлюровец, двое махновцев и большевик — во главе своих отрядов сходятся в смертельном поединке посреди степи, тем и потрясает, что они и кровные братья, и классовые враги одновременно. То и другое здесь одинаково существенно. В фильме же двое братьев Половцев прежде всего классовые враги, а братья — лишь номинально, для плотности сюжета. Он во «Всадниках» закрыт и самодовлеющ. Это был просчет. Но опыт «Всадников» не прошел для режиссера даром. Он понял, что нельзя, даже с самыми лучшими намерениями, схематизировать живую народную стихию. Время подсказало иной путь: типизировать ее по законам эпоса. Именно таков художественный принцип «Богдана Хмельницкого» (1941).

Мы знаем, что концепция исторического фильма конца 30-х годов, при всей ее глубине и содержательности, неизбежно была ограниченной. Многим из создателей картин этого жанра пришлось сделать, видимо, определенные усилия, чтобы принять ее, причем усилия полностью так и не компенсировались ни в «Минине и Пожарском» В. Пудовкина, где это особенно очевидно, ни даже в «Петре I» В. Петрова и в «Александре Невском» С. Эйзенштейна. Между тем Савченко именно в «Богдане Хмельницком» наиболее полно развернул все возможности своей поэтики. «В работе Савченко была истинная творческая свобода» (с. 132) — это фраза Н. Мордвинова как раз из воспоминаний о работе над «Богданом».

Одновременно в фильме — высшее достижение оператора Юрия Екельчика, «едва ли не

лучшая работа в кинематографе художника Якова Ривоша», по словам Н. Мордвинова (с. 131), одно из самых вдохновенных творений в кино самого Николая Мордвинова, самая любимая кинороль Михаила Жарова... Список «самых» этим перечнем далеко не исчерпан. В «Богдане» с предельной силой — кажется, никогда этого больше не было у Савченко — ощутима упоенность всех общей работой, общим делом. И каждый человек в ней на месте, каждому находится дело. Это самая многолюдная, многогеройная картина тех лет. В ней даже политические переговоры вершатся прилюдно, как, например, в великолепной ночной сцене встречи Хмельницкого с Кривоносом. И пафос всеобщности, слиянность всего со всем: днепровская волна, перекатываясь в волну людского моря, выносит на своем гребне Богдана, не оставляет его — и в том его спасение.

И как все, буквально все удается создателям картины! Нет достаточного драматургического материала у части персонажей — он превосходно компенсируется живописностью портретов; некоторая оперная тяжеловесность, присущая жанру, тут оказывается пышностью украинского барокко.

И уже, как нечто само собой разумеющееся, встречаешь в воспоминаниях М. Жарова высказывание Савченко, где он прямо сравнивает съемочный коллектив с Запорожской Сечью. Сравнение шутливое, но не случайное. В фильме присутствует что-то вроде автопортрета его создателей. Или портрета созидания, если можно так выразиться.

Такой представляла себя эпоха.

Портрет получился замечательно соответствующий этому представлению. Один из лучших, один из самых вдохновенных. Написанный ее, эпохи, излюбленными красками, героико-романтическими.

Судьба Савченко в 40-е годы складывалась сложно.

Новое время потребовало новых красок, прежде всего — аналитико-психологических. Их надо было найти. Сложившийся стиль менялся не сразу, не сразу была осознана необходимость обновления — об этом говорят картины Савченко «Партизаны в степях Украины» (1943), «Иван Никулин — русский матрос» (1945), «Старинный водевиль» (1947).

Удивительно меняется с годами его образ в мемуарах. Бурный, темпераментный, восторженный — таким он сохранился в памяти А. Маковского, М. Жарова, Н. Мордвинова, ведущих рассказ о 30-х годах.

«Но вместе с тем в характере его, во всей его личности и даже в облике присутствовало какое-то постоянное и необъяснимое трагическое начало» (с. 19), — свидетельствуют узнавшие его близко в 40-е годы А. Алов и В. Наумов. И С. Цибульник заканчивает свои мемуары так: «В освещенном окне встречного поезда бледное, очень грустное лицо Игоря Савченко. Таким он запомнился мне» (с. 108).

Самым сильным впечатлением человека, работавшего с Савченко более десяти лет, оказывается это, последнее.

Не смею утверждать безоговорочно, но, может быть, это трагическое начало, столь отчетливое для знавших режиссера в 40-е годы, было и ценой за творческое обновление, за преодоление себя вчерашнего. Он ищет новые пути, отвергая догмы и схемы.

В сложных условиях послевоенного периода Савченко восстает против попыток канонизировать его собственный опыт прежних лет. В батальных сценах «Богдана Хмельницкого» людское море нерасчленимо. Накатывает единый поток, сметает врага, вышвыривает его за пределы экрана. Своим множеством, количеством здесь победоносен народ, направленный мощной рукой вождя. Принцип такого построения батальных сцен позднее утвердился в художественно-документальном жанре. Однако новаторские батальные сцены в «Третьем ударе» (1948) строятся по совершенно противоположному принципу. Они слагаются из десятков микросюжетов-схваток — кровавых, беспощадных, полных нечеловеческого напряжения. Вот это усилие каждого воина оказывается в фильме главным слагаемым успеха военных планов, решающим, конечным условием общей победы. Среди этих десятков схваток ни одна не дублируется. Буквально за несколько секунд на экране возникает живая человеческая судьба. В этом и заключается суть обретенно-

го за годы войны опыта — то, что с такой силой отразилось в сценариях А. Довженко «Украина в огне», «Повесть пламенных лет», в фильмах М. Донского «Радуга» и «Непокоренные». Знаменитый кадр водружения знамени на Сапун-горе, как бы сконцентрировавший в себе центральную тему картины, тем и замечателен, что знамя в кадре еще не остыло от теплоты рук людей, которых уже нет, людей, на наших глазах оплативших этот победный миг ценой собственной жизни.

Следующая картина Савченко — «Тарас Шевченко» (1951) — и повествует о том, как художник — народный художник — приходит к такому пониманию народной массы. Процесс постижения истины, за которую борется и принимает муки герой, — и есть сюжет картины. Это итоговый фильм мастера. Итоговым сделала «Тараса Шевченко» не смерть Савченко, а его жизнь, его опыт.

Само построение сюжета здесь опровергает тогдашний канон биографического фильма, где герой в каждый момент монопольно владеет истиной в полном ее объеме, возвышаясь над всеми. В последнем фильме Савченко есть сцены слабые, есть просто несовершенные, но фильм состоялся именно как целое. И знаменитая центральная часть вряд ли могла бы удасться, если бы замысел в целом был неточен, приблизителен. Фильм же совершенно очевидно выстроен как триптих — триптих об испытании идеи.

Подтверждение тому — помещенные в сборнике воспоминания Л. Файзиева [2]. Известно, что параллельно с постановкой фильма Савченко работал над романом о великом Кобзаре. Л. Файзиев сообщает (впервые в нашей кинолитературе) любопытные подробности о строении этого романа. Он состоял из четырех частей, выразительно названных: «Рождение», «Пробуждение», «Испытание», «Бессмертие».

В центре романа — судьба художника-революционера, мечтателя и борца.

Брошенный в самый последний круг ада, художник не отречется от идеи, от веры в живые силы своего народа и в конце концов найдет отклик в его сердце, обретет бессмертие.

Вновь вспоминается Довженко, его немногим ранее созданная «Жизнь в цвету» («Мичурин»). То же ощущение тяжкого бремени ответственности за весь народ, то же испытание одиночеством и отчуждением. И, наконец, то же обретение отклика, признания.

И столько в обоих произведениях личного, выстраданного размышления о собственном методе, о пройденном пути! Меньше всего мне хотелось бы, чтобы эта перекличка мастеров выглядела как нечто исключительное. Напротив, это есть естественнейшая особенность нашего отечественного кинопроцесса при его многолюдье. Не только как процесса создания отдельного фильма, но и кинематографа в целом.

Поэтому соавторами для подлинного художника кино являются не только те, кто участвует в создании его картин, но и те, кто творит рядом с ним — и тем самым вместе с ним. Об этом многое сказали бы нам воспоминания тех кинорежиссеров, кто не сотрудничал с Савченко непосредственно, но тесно с ним общался (авторы вспоминают, насколько дружен был он со своими коллегами). Стоит назвать, например, фрагмент из мемуаров И. Пырьева «О себе и о своем творчестве», посвященный Савченко. И как горько думать, что уже не узнать от М. Донского о содержании его ночных разговоров с Савченко в Ашхабаде.

Оттого период «малокартинья» был особенно опасен и враждебен Савченко — ведь «малокартинье» одновременно и малолюдье. Поколению грозила беда оказаться в плену у собственного опыта. Савченко сумел выйти на новый уровень, резко прорваться вперед.

Этому способствовала деятельность Савченко-педагога. Поразительно, как много успел он, невероятно загруженный съемками, сделать всего за четыре года. Ведь не просто был выпущен очередной курс. Процентов на пятьдесят следующие два десятилетия именно он обеспечил квалифицированными кадрами: А. Алов, В. Наумов, М. Хуциев, Ф. Миронер, Н. Фигуровский, Ю. Озеров, Г. Мелик-Авакян, Л. Файзиев...

Ученики режиссера стремятся объяснить это

---

[2] Жаль, что по непонятным причинам в сборник не включен интереснейший рассказ С. Бондарчука о работе над картиной, который был напечатан еще в 1952 году в журнале «Искусство кино».

исключительное явление. Л. Файзиев говорит о тесной связи учебы с производством. Эта связь, конечно, существенна, и важно, что производство здесь особого рода. Свое понимание процесса коллективистского фильмотворчества Савченко прямо перенес на свой курс. «Разбирая что-то наше, читая что-то наше, он говорил с нами. Говорил так, как, я сейчас помню, он говорил с операторами между дублями на съемках своих фильмов, с актерами, звукооператорами... Он помогал нам войти в атмосферу планеты Кинематограф, почувствовать состав воздуха, научиться дышать», — пишет А. Данилов (с. 25).

Заразить нас духом творчества — всегда было основной его задачей, вторят М. Хуциев и Ф. Миронер.

Не производство фильма, а освоение планеты Кинематограф (обратите внимание — с заглавной буквы!) — вот главная наука. Сколько тут уважения к искусству, привитого мастером!

И потому работа всего курса на картинах учителя — это не только обычная производственная практика и даже не просто вовлечение учеников в непосредственный процесс творчества. Это еще и обмен опытом. Именно обмен — ведь не менее половины курса составляли недавние фронтовики, которым было что сказать об искусстве. И вряд ли их опыт не был учтен еще на съемках «Третьего удара», где, по свидетельству М. Хуциева и Ф. Миронера, студентам поручалось все — «от самой черной работы до актерских эпизодов и сложных режиссерских заданий» (с. 29).

Следовательно, уже в каких-то клетках «Третьего удара» и «Тараса Шевченко» вызревали будущие самостоятельные работы, более того, вызревал новый период советского кинематографа, новый экранный язык.

Можно сказать даже так: Савченко своей работой во ВГИКе во многом определил кинопроцесс 50—60-х годов и участвовал в нем последними своими фильмами.

Савченко продолжается во многих явлениях современного кино. Если говорить о его учениках, то в щедрой изобразительности и в жанрово-стилистических поисках А. Алова и В. Наумова. Уроки «Третьего удара» очевидны в лучших батальных сценах «Освобождения» Ю. Озерова (вспомним хотя бы сцену танкового сражения под Прохоровкой). Как и у Савченко, сам ход истории становится источником подлинно драматической коллизии в «Звезде Улугбека» Л. Файзиева, одном из самых значительных биографических фильмов 60-х годов.

Разумеется, значение творческого опыта выдающегося режиссера гораздо шире непосредственного влияния его поэтики, которое тоже, кстати сказать, заслуживает специального изучения. Однако еще более важно глубже понять то, что такое историзм мышления Игоря Савченко, позволивший ему увидеть прошлое и настоящее в их подлинных масштабах, в их эпохальном содержании. Речь не о том, чтобы вернуться к мировосприятию 30—40-х годов, а о том, что тип лирико-эпического и героико-романтического художественного сознания, воплотившийся в фильмах Савченко, не принадлежит целиком прошлому, а представляет собой живое и актуальное явление — плодотворную традицию, которую нам следовало бы осваивать гораздо активнее.

Будем изучать жизнь и фильмы Игоря Савченко!

ЦСДФ — полвека

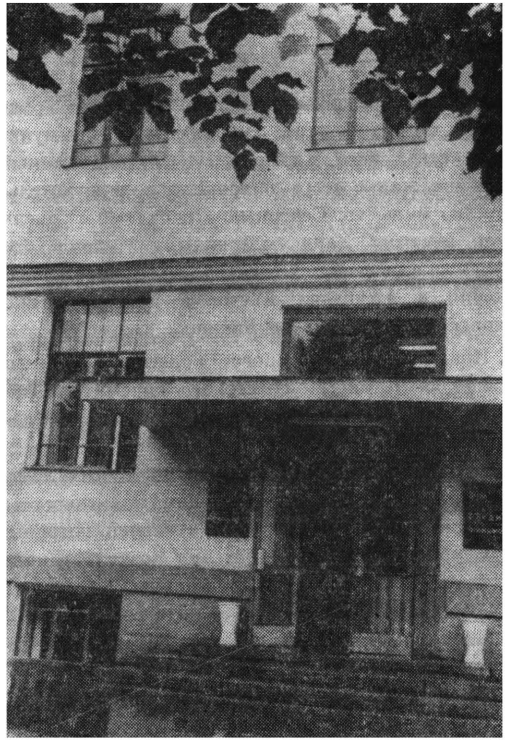
Главная студия нашего документального кино была образована в 1931 году — году, который вошел в историю Страны Советов как третий решающий год первой пятилетки. Бурная, мускулистая, крылатая эпоха. Недаром ее лозунг был: «Время, вперед!».

Конечно же, и до того, как возник под именем «Союзкинохроники» новый творческий организм, операторы-хроникеры, вооруженные несовершенными, устарелыми камерами, вели дневник жизни новой, небывалой «земли людей» — общества трудового народа. Дневник жизни становился летописью истории — грандиозным сводом зримых документов, по которому потомки будут судить о нашей пионерской эпохе. Среди этих подвижников были Александр Левицкий, Григорий Гибер, Эдуард Тиссэ и другие операторы, снимавшие Владимира Ильича Ленина, были будущие классики не только советской, но и мировой экранной публицистики — Дзига Вертов, Владимир Ерофеев, Эсфирь Шуб. Тогда же, в начале тридцатых годов, пришла пора объединить силы и опыт десятков кинохроникеров, чтобы двинуть вперед, придать новое качество искусству, которое вождь Октября назвал емко и точно: образная публицистика.

Пятьдесят лет промчалось с того дня тридцать первого года. Третье, а то и четвертое поколение документалистов становится надежной опорой ЦСДФ, трудясь бок о бок с маститыми художниками, которые стояли у колыбели студии и чьи имена поистине золотыми буквами выбиты на скрижалях истории советского кинематографа. Коллектив ЦСДФ свято блюдет свои традиции, выкованные в дни мирного созидания и в годы тяжких военных испытаний. Постоянный творческий поиск, партийная страстность, напряженный ритм работы, оперативный отклик на важнейшие события, происходящие в стране и на планете,— вот что прежде всего определяет творческое лицо студии. Лучшие ее картины отличают глубина и острота вторжения в жизнь, пафос борьбы за коммунистические идеалы, ясность и определенность взгляда на действительность.

Неоценима многолетняя работа по подготовке Киноленинианы, в которой участвовали многие мастера.

Особый вклад студии — в создание зримого памятника подвигу нашего народа, сокрушившего немецко-фашистскую чуму. Именно тогда студия в Лиховом переулке получила свое сегодняшнее имя — Центральная студия документальных фильмов. Ее операторы в самом прямом и точном смысле слова сражались рядом с советскими солдатами, сражались и гибли, как герои, чтобы современники и потомки у нас в стране и в разных уголках мира узнали правду о беспримерных 1418



днях войны. Это им, скромным и отважным бойцам с кинокамерами в руках, их каждодневному подвигу обязаны мы тем, что уже в наши дни на студии была создана бессмертная двадцатисерийная эпопея «Великая Отечественная». И родина высоко оценила профессиональный и воинский труд этих людей, среди которых в годы войны трудились А. Довженко и С. Юткевич, С. Герасимов и Ю. Райзман, А. Зархи и И. Хейфиц, наградив ЦСДФ, единственное из учреждений культуры, орденом боевого Красного Знамени...

С энтузиазмом запечатлевают режиссеры и операторы студии динамическую картину современного мира. На ЦСДФ выработался свой, особый стиль — яркая публицистичность, достоверность, глубокое осмысление любой проблемы и, как сквозная красная линия каждой картины, страстное отстаивание дела мира и свободы.

И тут невозможно не назвать имя человека, который по праву олицетворяет собой советского кинопублициста: Романа Кармена. Своей жизнью, своими фильмами он вписал славные из славных страниц в историю родной студии. Сердце художника и коммуниста всегда вело Кармена туда, где в данный момент жарче всего бился пульс действительности, будь то Северный Ледовитый океан или пустыня Каракум, окопы Мадридского фронта или финал Сталинградской битвы, сражения в джунглях Вьетнама или рождение морских промыслов на Каспии...

Примером беспокойного творчества, святого выполнения миссии советского кинематографиста служат Илья Копалин и Александр Медведкин, создатель неостановимого «кинопоезда», мастер кинопамфлета, автор многих лент, созданных на животрепещущем политическом материале современности и недавней истории.

Сплав опыта и молодых сил позволяет коллективу ЦСДФ создавать фильмы, которые привлекают пристальный интерес всех, кто живет страстями, подвигами, болью своего времени — и у нас, и за рубежом. Иные из этих картин открыли новые горизонты художественно-публицистического освоения важнейших тем эпохи. На новую ступень подняли общественный авторитет документального кино эпопеи «Повесть о коммунисте», «Великая Отечественная», «Всего дороже», над которыми работали разные поколения советских документалистов.

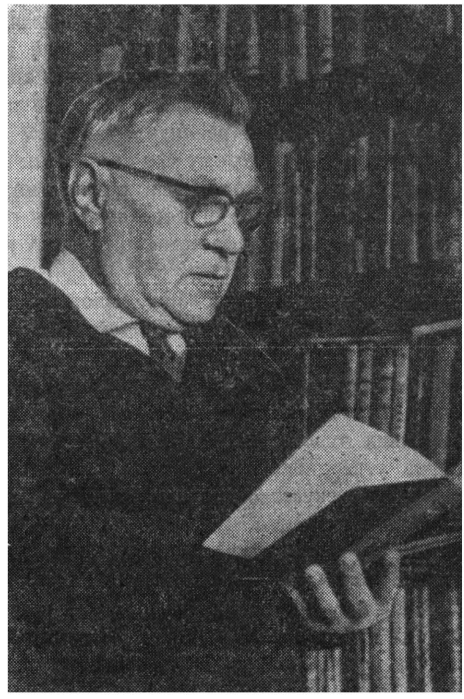
Мастера ЦСДФ стараются в широком плане отражать жизнь нашей страны. БАМ и нефтяная Тюмень, Российское Нечерноземье и Саяно-Шушинский ТПК, Камский автозавод и бескрайние поля целины — трудно найти на карте страны точку, на которую не наводили бы объективы своих камер операторы с Лихова переулка. Главный полюс их художнического внимания — наш современник. Можно сказать, что из множества портретов конкретных людей, запечатленных в труде, в быту, на отдыхе и в творчестве, на документальном экране вырастает замечательный большой портрет героя нашей эпохи, предвестника новой личности, личности коммунистического недалека...

Для лучших фильмов последнего времени, сделанных на ЦСДФ, характерно стремление уйти от беглой обзорности, обнажив проблему, конфликт, жизненное противоречие. Однако это удается далеко не всегда. И поскольку, по Ленину, лучший способ отметить юбилей — это сосредоточиться на несделанном,— мы хотим пожелать талантливому коллективу ЦСДФ решительнее расставаться с иллюстративным способом отражения действительности, глубже и отважней осмысливать суть сложных процессов, происходящих в обществе, исследовать их во всеоружии искусства и таким образом действенно влиять на их развитие. То есть руководствоваться словами Леонида Ильича Брежнева, произнесенными с трибуны XXVI партийного съезда: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

Поздравляя Центральную студию документальных фильмов со славным юбилеем, журнал «Искусство кино» желает ей новых творческих побед на ниве советской партийной кинопублицистики.

К 80-летию Б. П. Чиркова

Созидательные силы души



Есть актеры, чьи имена не только связаны навсегда с бессмертными фильмами, но олицетворяют целые эпохи в истории кино. Есть мастера, создавшие не просто яркие, незабываемые характеры, но образы, оказавшие огромное влияние на многие поколения зрителей.

К таким художникам принадлежит Борис Петрович Чирков. За его плечами — огромный творческий путь: почти шестьдесят лет служения искусству, более двухсот ролей в кинофильмах и театральных спектаклях, в теле- и радиопостановках.

Его Максим из знаменитой кинотрилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга вслед за «Чапаевым» из фильма братьев Васильевых завоевал всенародную любовь. Максим и Чапаев в истории советского кино, в сознании зрителей встали рядом, открыв галерею новых экранных героев, рожденных искусством Октября. О характере, созданном Чирковым, прекрасно сказал Козинцев: «Против бесчеловечности старого мира восстала личность, полная человеческой прелести».

Веселое жизнелюбие, юмор, лирика сочетаются в характере Максима с убежденностью и бесстрашием, с принципиальностью и непреклонностью борца. Максим — редчайший, если не единственный, в истории кино случай, когда полюбившийся образ завоевал себе право на продолжение. После «Юности Максима» по настоятельным требованиям зрителей были сняты «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона». Потом Максим, как старый знакомый, появился в фильме Ф. Эрмлера «Великий гражданин» и, наконец, именно он, Максим, в первом «Боевом киносборнике», выпущенном в начале Великой Отечественной войны, напутствовал идущих на фронт советских солдат...

Крупным явлением нашего экрана стала в исполнении Чиркова роль Степана Лаутина в фильме С. Герасимова «Учитель». Как и в Максиме, в Степане Лаутине актера интересует и привлекает прежде всего внутренний мир героя, своеобразие личности, полно и ярко выражающей время всемирно-исторических революционных преобразований. Чирков играет сознательных борцов за народное дело, убежденных строителей нового мира. Актер сумел с удивительной психологической достоверностью, сохраняя точную меру типизации, раскрыть в характерах своих героев народное и националь-

ное начало в условиях новой действительности.

В 30-е годы Борис Чирков сформировался как русский советский актер реалистической школы, мастер социально-психологического анализа, внеся значительный вклад в развитие метода социалистического реализма. Об этом следует сказать особо, потому что обычно мы связываем успехи нового метода с именами режиссеров, сценаристов и гораздо реже говорим в этом плане о творчестве актеров. А пора бы, давно пора!

Борис Чирков — художник многогранный. Самых крупных успехов он добился, воплощая характеры социально активные, играя героев масштабно мыслящих, духовно богатых, наделенных редким обаянием и всей полнотой человеческих чувств. Однако в нашем сознании Чирков утвердился и как актер, превосходно владеющий искусством сатирического гротеска, подчас эксцентриады.

Вспомним уморительно комичную роль Паташона из фильма Е. Червякова «Мой сын», моментальный сатирический портрет мещанина из «Одной» Г. Козинцева и Л. Трауберга, хитрого старика партизана из «Волочаевских дней», мрачно-гротескного Махно из «Александра Пархоменко» Л. Лукова, воинствующе бездарного Удивительного из фильма «Фронт» братьев Васильевых! А сколько теплого юмора в комедийных ролях Чиркова! Вспомним хотя бы неунывающего Антошу Рыбкина в фильме К. Юдина или хирурга Чижова в «Верных друзьях» М. Калатозова.

Так же разнообразен Чирков в театре, на эстраде, на телевидении. В начале пути, на сцене Ленинградского ТЮЗа, он играл Самозванца в «Борисе Годунове», Тиля Уленшпигеля, Санчо Панса.

Многими радостными открытиями одарил Чирков зрителей в работах последнего десятилетия. Запомнились и глубокий по психологическому рисунку образ профессора Окаемова в афиногеновской «Машеньке», которую Борис Петрович сам поставил на телевидении, и телеспектакль «Грабеж» по Н. Лескову, где актер сыграл нескольких персонажей. А как многолик Чирков на сценах московских театров. Зрителю дано было по-новому почувствовать трагическую глубину образа Миколы Задорожного в «Украденном счастье» И. Франко. Незабываемы чирковские Кузовкин в тургеневском «Нахлебнике», Муромцев в «Деле» Сухово-Кобылина. Ярким театральным событием стал Прибытков, проникновенно сыгранный Чирковым в «Последней жертве» А. Островского. Обаятельный образ труженика земли, мудреца и жизнелюба Агабо Богворадзе актер создал в спектакле по пьесе О. Иоселиани «Пока арба не перевернулась».

Поистине широчайший диапазон творческих возможностей!

Борис Петрович Чирков — автор статей об искусстве, интереснейших путевых очерков «За горами, за морями», «Далекая страна близких друзей», книг «На экране и за экраном», «Про нас, про актеров», «Опыт и раздумья».

Жанр последней из опубликованных им книг нелегко определить. «...Азорские острова» (название и эпиграф взяты из Маяковского: «...жизнь пройдет, как прошли Азорские острова») — это воспоминания и раздумья, творческая автобиография. Но не только она. На страницах книги и рельефные, пластически точные картины, и зарисовки быта давно ушедших времен, и мысли о современном искусстве, и рассказ о работе над ролями, и размышления о молодом актерском поколении, о гражданском призвании и назначении советского художника, и лаконичные, графически изящные, содержательные и точные портреты друзей и коллег — Всеволода Пудовкина, Григория Козинцева, Леонида Трауберга, Николая Черкасова, Сергея Герасимова, Петра Алейникова, Евгения Шварца и многих других. «...Азорские острова» — исповедь актера, раскрывающая его жизненное кредо и общественную позицию, художественные принципы и истоки творчества, взволнованный и мудрый рассказ о том, «чем полна была жизнь, какой смысл видел я в ней, чего искал, чего добивался» Писательство для Чиркова — не отвлечение от главного дела, а его продолжение, разговор со зрителем. Страницы чирковских книг как бы заново ведут нас по этапам жизненного пути актера, помогают нам глубже проникнуть в его творческую лабораторию.

...Чирков вырос в провинциальной глухомани, в тишайшем городке Нолинске, затерявшемся в лесах Вятской губернии. От городка до ближайшей железнодорожной станции было 130 верст — двое суток езды на ямских лошадях. В Нолях, как называли свой городок жители, не только никогда не было театра, но даже гастролеры туда не заезжали. И мещанской ограниченностью, и мизерностью культурных возможностей городок оправдывал свое название. Почему же юноша Чирков, для которого первыми театральными впечатлениями были убогие и примитивные любительские спектакли, изредка ставившиеся в местном Обществе трезвости, выбрал именно актерскую стезю? Здесь стоит вспомнить крылатые слова Аркадия Гайдара, способные много объяснить в судьбах людей его поколения: «Обыкновенная биография в необыкновенное время».

Почти ровесник века, Чирков вступил в сознательную жизнь в пору рождения нового мира. Октябрь всколыхнул сонную одурь захолустного городка Нолинска. «Все, что казалось прежде незыблемым, — пишет Чирков, — все менялось, переделывалось наново. Надо было готовиться жить по-иному, чем жили нолинчане до этого». Чтобы строить новую жизнь, прежде всего нужно было учиться. Юноша едет в Питер. Поступив в политехнический институт, он проучился в нем меньше года, а позже, не без внутренних колебаний, не без сомнений в своих художественных способностях окончательно выбрал профессию — перешел в Институт сценических искусств. И там, пройдя жестокие испытания бытовым неустройством, голодом, холодом, творческими ошибками и разочарованиями, окончательно утвердился на избранном пути.

Страницы книги, посвященные 20-м годам, передают неповторимый аромат бурной, кипучей поры смелых творческих исканий. Первые шаги Чиркова в искусстве — годы студенчества, театральные дебюты в ленинградском ТЮЗе — в полной мере отмечены ее увлечениями и заблуждениями, ее радостными находками. В рассказе о них — гордость за время, давшее такой щедрый урожай талантов.

«На что я надеюсь? На то, что увижу в мире такое, чего не видел, узнаю то, чего еще не знал, услышу неслыханное и передам людям. Как это прекрасно — идти дальше и дальше и чувствовать, что причастен к великому неудержимому движению жизни». Я прочитал эти строки в одном из недавних интервью Чиркова и вспомнил слова, завершающие фильм «Учитель»: «Жизнь моя, любимая моя жизнь!» Они как нельзя более точно выражали не только общность мироощущения героя и исполнителя, но и восхищение Чиркова окружающей действительностью. Размышляя о работе актера, Борис Петрович подчеркивает значение таких свойств творческой личности, как умение удивляться, наблюдать, запоминать и сопереживать. «Счастливым своим любопытством» называет он то, что его всегда влекло в самую гущу жизни, заставляло пристально вглядываться в окружающее, «а увиденные мною люди и эпизоды, — добавляет он, — отлеживались в памяти долгие годы, но в нужное время воспоминания о них помогали и в кино, и в театре».

Вот, например, один из маленьких шедевров, созданных Чирковым, — роль бородатого мужика в фильме «Чапаев». Помните, он не сразу становится на сторону красных: поначалу возмущается «каруселью», потом приглядывается к красноармейцам, пытаясь выпытать у самого Чапаева, «за большевиков он али за коммунистов?» Портрет этого персонажа актер лепил с реального прототипа. Им был, как рассказал мне Борис Петрович, содержатель ямского извозного заведения в Нолинске Семен Телегин. От него шла постоянная настороженность и хитреца (она во всем — от прищура глаз до привычки «с подходцем» прощупывать каждого собеседника). У него актер перенял манеру обращения, интонации, особенности говора и даже бороду веником. Но путь от прототипа к образу был не прост, художественная типизация, помимо отбора определенных черт, потребовала их переосмысления. Если нолинский Семен Телегин хитрил и изворачивался, чтобы заполучить побольше с пассажиров, не продешевить, то персонаж фильма, так внешне похожий на него, был озабочен куда более значительными проблемами: он решал коренной

для российской действительности тех лет вопрос: «Куда же крестьянину податься?» А именно это решало судьбу гражданской войны.

Чирков на сцене и в кино прожил сотни разных жизней, обогащая каждую роль своим духовным опытом. Воспоминания о многочисленных друзьях и знакомых — и об удальце грузчике, увиденном на волжской пристани, и о велорикше, с которым актер познакомился в далеком Бомбее, и еще о многих и многих самых разных людях — запали в душу не только благодаря наблюдательности и зоркости Чиркова. Рой хранимых в «копилке» образов возник и благодаря чуткости, отзывчивости на людское горе и радость. Широта и открытость души исключали позицию стороннего наблюдателя. Может быть, здесь и кроется один из важнейших секретов удивительной глубины чирковских ролей?..

Свое 80-летие Герой Социалистического Труда Борис Петрович Чирков встречает во всеоружии духовных сил, таланта и мастерства.

Он готовит новую большую роль в пьесе Ж. Ануя «Птички» в Театре имени Гоголя. Еще одна грань дарования выдающегося актера — педагогика: он много лет преподает во ВГИКе; сейчас мастер ведет актерский курс молодых посланцев Узбекской республики.

Долг коммуниста определяет объем и размах его общественной деятельности. У него за плечами большой опыт депутата Верховного Совета СССР, Московского совета. Живой и устойчивый интерес к проблемам эстетического воспитания зрителей привел его в редколлегию массового киножурнала «Советский экран». Многолетнее сотрудничество с ним на этом поприще убедило меня в том, что добросовестно, вдумчиво и ответственно он относится к этой своей обязанности потому, что для него постоянное духовное общение со зрителем — органическая потребность.

На письменном столе Чиркова, кроме множества текущих дел — намеченных к прочтению пьес и сценариев, планов вгиковских занятий, журнальных гранок, — можно увидеть и редкие книги — предмет его страстного увлечения. Здесь же и материалы, относящиеся к давним творческим замыслам. Чирков много лет мечтает сыграть Кола Брюньона. Не первый год актер думает о воплощении гигантской и трагической фигуры Льва Толстого на исходе его жизни. Богатство и диапазон творческих замыслов говорят сами за себя.

Поистине, как пишет Чирков, «кровь нисколько не отстучала, мечты и надежды ничуть не потускнели. Еще так много хочется и предстоит сделать... Ведь постоянная работа ума и сердца — вот смысл и радость нашей жизни».

Дмитрий Писаревский

Анджей Вайда: что дальше?

После присуждения Анджею Вайде «Золотой пальмы» — главного приза Каннского фестиваля — за фильм «Человек из железа» в газете «Фигаро» появилась на первой полосе фотография сияющего Вайды с двумя пальцами над головой, сложенными в форме буквы «V» — победа!

Под фотографией газета поместила комментарий: «Железный человек» — самое резкое обвинение советскому империализму из всех, какое когда-либо было брошено».

По этому поводу польский критик Зыгмунт Калужинский бурно сокрушался в варшавской «Политике»: «Правая газета «Фигаро» подложила нам большую свинью, пометив эту фотографию да еще с такой подписью!» Калужинский даже назвал поведение газеты «низостью».

Но почему, собственно? Обвинений в неэтичности редакция «Фигаро» на этот раз не заслужила. Конечно, что касается «советского империализма», то «Фигаро» могла бы проявить больше вкуса и обойтись без пошлых клише расхожего антисоветизма, но зато в оценке политической задействованности картины Вайды она только, что называется à toutes lettres, выразила то, что и составляет истинную ее суть: открыто антисоциалистический характер фильма, покорную настроенность в лад с наиболее экстремистскими, антиреволюционными и социально-негативистскими устремлениями правых лидеров «Солидарности».

Относительно такой — вполне определенной — политической направленности «Человека из железа» никаких сомнений не было не только у редактора «Фигаро», но и в других органах буржуазной пропаганды.

Ясно представляла себе, какую именно ноту внесет в фестиваль картина Вайды, и дирекция фестиваля. Думать так заставляют некоторые очень уж странные обстоятельства, связанные с включением картины в программу обычно такого капризного каннского смотра.

Чтобы нас не заподозрили в тенденциозности, в субъективном освещении фактов, сошлемся на свидетельство Болеслава Михалека. Обычно-холодно-ироничный, сдержанно-скептический, этот известный польский критик буквально захлебывается от восторга, когда рассказывает «Как это было в Каннах» корреспонденту «Кобета и жиче». И... проговаривается о том, о чем, после зрелого размышления, он, возможно, предпочел бы и умолчать. Оказывается, фестиваль в Каннах был уже на полном ходу, а никто еще не видел фильма Вайды Тем не менее место для него уже было «зафрахтовано». Странно? Конечно. Поскольку каждый мало-мальски сведущий в фестивальных делах человек знает, как тщательно, загодя и после долгих примерок и сопоставлений различных конкурентов отбирают в Каннах, Венеции, Локарно, Лос-Анджелесе картины для конкурсного показа. Место в конкурсе п о д о в е р и ю не могли бы получить в Каннах ни Феллини, ни Бергман, ни Тарковский, ни Роберт Олтмен, ни Акира Куросава. Ни Анджей Вайда — не сомневаемся, что это ему и самому хорошо известно, — если бы он ехал в Канны не с «Человеком из железа», а, к примеру, с такими сильными своими работами, как «Земля обетованная» или «Свадьба».

Но «Человек из железа»... Тут было не до правил! Тут лихорадил, не давал покоя только один вопрос: успеет ли Вайда технически завершить работу над фильмом? Будет ли пленка отвечать необходимым нормативам? Вопрос о том, подойдет ли фестивалю фильм сам по себе, даже не задавался. Здесь все ясно было заранее, поскольку ясно было, какого рода дивиденды принесет «Человек из железа» тем силам, которые, видимо, заказывали на этот раз музыку за кулисами Каннского фестиваля.

Наконец, торопится обрадовать своих читателей Михалек, «копия, предназначенная для показа в Каннах, была готова! За нею полетел (sic!) специальный посланник дирекции... Еще несколько волнительных мгновений во время первого, технического просмотра картины. И... к счастью, все было в порядке».

«Человек из железа» вышел на свою финишную прямую...

Для того чтобы дать представление о том, как проходила демонстрация фильма, предоставим слово еще одному польскому журналисту. «Это было крупнейшее мероприятие в области

кинобизнеса мирового масштаба, — констатирует с волнением в голосе этот критик. — Желавшие попасть в зал проталкивались сквозь огромную толпу, лавировали между подъезжавшими лимузинами, среди которых оказалось шесть «роллс-ройсов» (это я точно сосчитал!), и все белого цвета; джентльмены были в обязательных фраках, дамы увешаны таким количеством драгоценностей, какого я в жизни не видел, разве что в голливудском фильме былых времен... В зале дамы так перезванивались бриллиантами, — продолжает то ли захлебываться, то ли слегка иронизировать польский журналист, — что через микрофон их попросили установить тишину, чтобы не мешать слушать выступавших».

Успех у этой публики фильм Вайды, посвященный жизни польских рабочих, казалось бы, такой далекой от повседневных интересов каннского «бомонда», имел полный. Как и — на другой же день — в буржуазной прессе.

«Воистину сюрреалистическая картина, — комментирует создавшуюся ситуацию польская «Политика», — каннская публика, обвешенная миллионными драгоценностями, рукоплещет бастующим рабочим в Польше, а на обложках еженедельников с прочной репутацией ведущих буржуазных изданий, таких, как «Пари-матч», вместо принцессы Монако фигурируют рабочие судоверфи из Гданьска».

Картина и впрямь выразительная и многое помогающая понять в том, что произошло на этот раз в Каннах. Но только почему сюрреалистическая? Почему леди и джентльмены, съезжавшиеся на премьеру «Человека из железа» в белых «роллс-ройсах», как не забыл отметить польский журналист, не должны были встретить ликующей овацией фильм «Человек из железа» и увенчать «Золотой пальмой» его режиссера? Вайда на этот раз все сделал, чтобы заработать и эти растроганные аплодисменты, и саму премию. Он ни в чем не обманул надежд тех, кто делал на него ставку, более того, он, наверное, даже дал больше, чем от него ожидали: укрепил, «обосновал» своей картиной пылкие упования тех, кого, увы, отныне он ощутил своими классовыми друзьями, на победу контрреволюции в Польше.

После просмотра фильма венгерский журналист, как сообщает французская газета «Экспресс», впрямую, без обиняков, спросил режиссера, не опасается ли он, что его картина «возбудит определенно антикоммунистические настроения?» Вайда на этот честный, жгучей остроты вопрос не ответил ничего определенного. И лишь ограничился замечанием, что, по его мнению, развитие политических событий в Польше уже обогнало то, о чем он рассказал в своем фильме... Что ж, за него на вопрос венгерского товарища достаточно четко отвечает сам «Человек из железа». Но прежде чем обратиться непосредственно к нему, прибавим еще несколько штрихов к картине фестивального шоу — во всей его классовой, политической определенности, увы, совсем не лестной для Вайды — автора «Канала», «Пепла и алмаза», «Земли обетованной».

Через все буржуазные газеты и журналы, писавшие о каннском успехе Вайды, прошло, в частности, сообщение, что премию ему было поручено вручить Шону О'Коннори. Не беремся судить, каково было Вайде почувствовать на своих плечах — и это на глазах у многоязычной и хорошо ориентированной толпы — братские объятия знаменитого исполнителя «супершпиона № 1» Джеймса Бонда. В самом деле, О'Коннори снимался во многих ролях, но в сознании массовой киноаудитории на Западе отождествился именно с образом Джеймса Бонда. Не забылось, конечно, и то, что, отбросив всякую брезгливость, Шон О'Коннори не раз снимался и в тех вульгарных и грубо сляпанных антисоветских фальшивках, которые входили в состав «бондианы». Буржуазные журналисты, чуткие ко всему пародийному, комически травертированному, оценили эту ситуацию — Вайда в объятиях Джеймса Бонда — с вполне заслуженной польским режиссером иронией. Так, корреспондент архибуржуазной «Матэн», многозначительно усмехаясь, констатировал: «Шон О'Коннори — знаменитый исполнитель роли Бонда, вручающий премию Вайде, — каков символ!»

Символ, что и говорить, красноречивейший. Недаром в том, что Вайде пришлось ощутить на своих ланитах жирный поцелуй этого господина с такой ярко выраженной политической репутацией, многие по справедливости усмотрели то ли «демоническую иронию судьбы», то ли возмездие, по заслугам настигшее маститого режиссера на самой высокой точке его каннского триумфа. Мог ли он предполагать когда-нибудь ранее, когда ставил, например, «Канал» или «Летну», что будет лобызаться — прилюдно! — с «самим» Джеймсом Бондом? И что ничего не прощающая судьба вручит ему «Золотую пальму» железной рукой легендарного специалиста по разоблачению стр-рашных козней советских резидентов мужского и женского пола?!

Впрочем, в сторону это горькое для Вайды qui pro quo и попробуем разобраться, за что же, захлебываясь от благодарности, хвалила его буржуазная пресса. Увы, не за то, что могло бы доставить удовлетворение художнику. О художественном уровне картины на этот раз критика или ничего не говорила, или упоминала со стеснительными оговорками. Так, Мишель Мардар и Бернар Шакюи, поаплодировав

фильму, все же выразили в «Нувель обсерватер» огорчение, что Вайда на этот раз «поступился художественной стороной ради актуальности». А критик американской «Интернэшнл геральд трибюн» пошел еще дальше, заявив, что «художественное мастерство, присущее раннему фильму Вайды «Пепел и алмаз», прослеживается на этот раз лишь очень редко (например, в эпизоде на кладбище в предрассветный час со свечами, мерцающими на могильных крестах)». И что «режиссерская техника Вайды в «Человеке из железа» пострадала» оттого, что многие эпизоды «снимались явно в слишком большой спешке, чего не пытается скрыть и сам Вайда». Любопытно, что даже критик польской «Политики», что, кстати, непонятно, имея в виду обычно занимаемые им позиции, тоже неодобрительно отозвался о режиссуре Вайды: «Если говорить о стилистике фильма, то ангел-хранитель, обычно опекающий Вайду, на этот раз отсутствовал. Это едва ли не самый слабый в операторском отношении фильм Вайды, снятый по принципу телевизионных инсценировок, когда камера устанавливается где попало и ждет, пока актер кончит говорить. Мастер неожиданно перенял манеру своих самых бездарных учеников, специалистов по производству банальностей из школы «морального протеста». Однако провидению, — меланхолически вздымает руки к небу критик, — которое, по-моему, относится ныне к полякам с неизменным сарказмом, было угодно, чтобы именно этот сомнительный фильм принес автору одну из самых крупных международных премий».

Увы, провидение в этой ситуации ни в чем заподозрено быть не может. Оно только посолдатски точно выполнило поручение могущественных сил, способных даже само провидение дергать за веревочку.

И будем точны: во-первых, охотников разбираться в том, как сделан фестивальный фильм Вайды в профессиональном отношении, в буржуазных газетах и журналах (обычно по виду только этим и озабоченных!) нашлось мало, а, во-вторых, голоса тех кто все же пожелал сказать правду, не были услышаны. Что же касается критика из «Политики», то на родине на него накричали так дружно, громко и грозно, что не осталось сомнений в том, как именно понимают польские критики, ориентирующиеся на правые силы в «Солидарности», настойчиво ими же прокламируемую «свободу» и «плюрализм» критических суждений и оценок.

Чем же была занята буржуазная печать на другой день после каннской премьеры «Человека из железа»? Только одним: тщательным извлечением политических прибылей из выступления польского режиссера, однозначным и лишенным комментированием политической сути картины. Было бы слишком долго и скучно приводить эти комментарии: на этот раз они не отличались ни разнообразием, ни изобретательностью. В ход была пущена вся привычная и давно набившая оскомину фразеология: в фильме приветствовали и разрыв с «социалистическими догмами», и обнаружение «античеловеческого лица» социализма, и прорыв «восточного блока», и то, что этой картиной ее автор — цитируем дословно — «без какого-либо намека на взвешенность активно причислил себя к движению «Солидарности», — об этом без обиняков и, увы, совершенно справедливо писал автор статьи в «Шпигеле» (ФРГ).

Классовая, политическая сущность восхвалений, пролившихся на Анджея Вайду под шелест высокооплачиваемых контрактов, ни у кого поэтому не должна вызывать сомнений. Это была не кинокритика, а сплошная пропагандистская, насквозь политическая риторика, самым прямым образом отражавшая чаяния и установки тех империалистических кругов, которые деятельно способствуют углублению политического кризиса в Польше, морально и материально поддерживают правых, оголтело контрреволюционных политических авантюристов из руководства «Солидарности», КОС-КОР и иже с ними и в открытую, не щадя затрат, работают над тем, чтобы вырвать Польшу из братской семьи стран социалистического содружества.

Все это настолько очевидно, что рассматривать отклики буржуазной западной печати на «Человека из железа» в контексте собственно кинематографической критики было бы просто наивно. Это поняли и в Польше, где один из критиков даже заявил с горькой иронией: «Появление Вайды с его картиной в Каннах — это ударное политическое событие, которое выходит за рамки моей компетенции киножурналиста, и я считаю себя свободным от того, чтобы отчитываться перед читателями; на этот раз в Канны следовало послать Братковского, Малцужинского или Пассента» (то есть журналистов, выступающих только по политическим вопросам. — *Ред.*).

Фильм «Человек из железа» построен поистине с небывалой в творчестве Вайды, всегда таком сложном и многоаспектном, прямолинейностью и однозначностью. Охватывая последнее десятилетие в истории Польши, он с плакатной тенденциозностью сводит все его содержание к борьбе контрреволюционного подполья с народными органами власти, государством, партией. Ни государства, ни партии в поле картины, впрочем, вообще нет. Как нет и образа жизни страны, забот и дел поляков — строителей, ученых, портовиков, студентов, занятых своими привычными трудовыми забота-

ми, делами. Есть только представители органов государственной безопасности да два «шефа» с варшавского TV, о которых даже такой польский критик, как Калужинский, сказал, что «все это карикатуры, хотя и вызывающие возмущение, но карикатуры», и «герои» контрреволюционного «протеста». А то, что все эти десять лет в Польше, несмотря на тяжелые ошибки прежнего руководства, рабочие, интеллигенты были заняты созидательным трудом, жили нелегкой, но осмысленной, сознательной и органичной для них, привычной жизнью (как и честный объективный анализ противоречий периода, предшествовавшего осени 1980 года) в «Человеке из железа» — на протяжении всей этой весьма растянутой картины, — не упоминается даже хотя бы в нескольких информационных репликах или титрах. Польский критик, заметивший, что «сугубо польская специфика» отсутствует в «Человеке из железа», поскольку «с таким же успехом подобные стычки (подпольщиков с представителями органов власти. — *Ред.*) могли происходить в Чили, Португалии или в Испании при Франко», был поэтому совершенно прав. Зрителю, не прочитавшему вступительных титров или не вслушавшемуся в звучание имен, просто не могло бы прийти в голову, что действие в фильме происходит в социалистической стране, в условиях народного социалистического государства, настолько жестко, буквально скребницей вычищены из картины политические и социальные, общественные реалии 70-х годов в истории Польши. На экране одно сплошное черное пятно. Провал в пустоту. В хаос. В сюрреалистический (здесь слово это будет в самый раз) кошмар. Все это тем более шокирует каждого непредубежденного зрителя, что пресловутый «сюр» старательно маскируется Вайдой «под документ» и с легко расшифровывающимися целями постоянно перемежается интерполяциями из кинохроники, записью выступлений Герека, тогдашнего первого секретаря Гданьского воеводского комитета партии Фишбаха, репортажами из Гданьского порта в дни забастовки и т. п.

А на фоне этого черного мрака без единого (хотя бы ради элементарного художественного правдоподобия) просвета борются, страдальчески мечутся, вступая в открытую конфронтацию с социалистическим государством, партией, инсургенты контрреволюционного подполья — молодой Биркут, мстящий за своего отца, пресловутого «человека из мрамора», и его возлюбленная. В ее роли Крыстина Янда, сыгравшая до того обе главные женские роли в фильмах Вайды «Человек из мрамора» и «Без анестезии», настолько брызжет яростью, каким-то клокочущим истерическим ожесточением, что тот же Зыгмунт Калужинский должен был с осуждением назвать ее «леденящей душу фурией, мечущейся от стенки к стенке».

Но во имя чего? С какой позитивной программой? Тщетно было бы искать на эти резонные вопросы ответ у Вайды или у автора сценария Александра Сцибора-Рыльского. Так же, впрочем, как пустой наивностью было бы на исходе зимы 80-го года выведывать ее, эту позитивную программу, у руководителей «Солидарности». На первом этапе движения, до лета 1981 года, кампания, состоявшая из михников, буйяков и куроней, злобно саботировавшая усилия правительства, партии наладить нормальную жизнь в стране, как правило, предпочитала умалчивать, в чем же состоит ее собственный «положительный курс». О нем михники и буйяки сочли нужным открыто заговорить только сейчас, когда маски сброшены и на повестку дня «Солидарности» вынесен вопрос о захвате власти, изменении социалистического государственного статута в Польше и т. п. До этого этапа герои «Человека из железа» еще не дошли. Но и ими движет отнюдь не желание очистить социалистическое строительство в Польше от действительных ошибок и злоупотреблений, так осложнивших жизнь страны, народа в последние годы (это желание было, к примеру, у героя такой остродраматичной, острокритичной, но серьезной, честной картины, как «Константа» Кшиштофа Занусси). Нет, отнюдь не желание(хотя бы и выразившееся в ошибочных формах) помочь укреплению социализма, а одна сплошная, безудержная, одинаково на все вокруг разбрызгивающаяся ненависть движет «людьми из железа» в фильме Вайды. Ненависть, не освещенная хотя бы проблеском какой-то здоровой созидательной мысли — об исторических судьбах Польши как части социалистического содружества, о ее будущем как социалистического государства, принявшего на себя нерушимые обязательства, вытекающие из духа и буквы Варшавского договора. Наконец, о том, что было завоевано Польшей, за послевоенные годы.

Позволительно спросить: в чем же в таком случае находит Вайда идейное завершение картины, в чем обретает он идейный «катарсис» в своем рассказе «о подвижнической борьбе» с партией и государством героев «Человека из железа»? Читатель, наверное, уже догадался: в забастовках на Побережье и в последовавшем за ними создании профобъединения «Солидарность».

Так окончательно выясняется служебная пропагандистская функция фильма, то, что он — всего лишь политическая агитка, сделанная ради укрепления политического авторитета реакционной верхушки объединения. Для его прославления и защиты от нарастающей снизу критики масс, с каждым новым днем убежда-

ющихся, что единственная цель, которую преследуют боссы «Солидарности», состоит в том, чтобы углубить кризис, сорвать усилия партии и правительства вывести страну из тупика, а затем перейти к прямой конфронтации с государством — вплоть до прямых призывов к захвату власти, к отмене конституции, к выходу Польши из Варшавского договора, к разнузданной и грязной клевете на страны социализма и, прежде всего, на могучего и верного гаранта государственной независимости Польши и ее социалистического будущего — Советский Союз. Расшатать устои социализма в стране и забрызгать грязью самое слово социализм — вот тема, идейная сверхзадача, единственная цель «Человека из железа».

Эта открытая ориентированность фильма на политическое обслуживание предательской — по отношению к народу, к социализму в Польше — верхушки «Солидарности», ныне превратившейся в политическую оппозиционную партию, начавшую открытую борьбу с ПОРП за власть, за руководящую роль в обществе, выражена в «Человеке из железа» с энтузиазмом, доходящим подчас до самого вульгарного сервилизма. Так, Вайда, всегда так щепетильно подчеркивавший свою личную «независимость», не остановился на этот раз даже перед — увы, весьма дурного вкуса — рекламированием одного из лидеров движения — Леха Валенсы.

В сцене, имеющей явно символическое значение, Вайда соединяет своих основных героев браком. В пустом костеле, в маленьком притворе, они становятся мужем и женой. Но это не простой свадебный обряд! Ведь единственными свидетелями таинства их бракосочетания выступают Лех Валенса и Анна Валентынович. Наверное, Вайде в его сервилистском усердии казалось, что так он придает свадьбе героев патетическое, едва ли не историческое значение, размыкает границы эпизода до значения политического символа. А на самом деле он только обнажил ливрейную, рекламно-пропагандистскую — на этот раз даже не по отношению к движению в целом, а прямо по отношению к отдельным лицам, стоящим у руля в «профсоюзе» — суть картины.

Вот уж поистине, когда бог захочет наказать, он отнимает чувство и авторского достоинства, и юмора.

Впрочем, какое нам дело до мещанских амбиций новых идолов Вайды. Нас волнует сам Вайда — крупный художник, создавший в прошлом социалистической Польше несколько картин высокого художественного уровня. Наш рассказ о его последнем фильме, о той политической обстановке, в которой состоялось его фестивальное чествование в Каннах, порожден горечью, недоумением и, мы вовсе не хотим скрывать этого, гневом. Но одновременно и болью. Жгучей тревогой за художника, сейчас как бы перечеркивающего, предающего аутодафе свое собственное славное прошлое.

Невольно с горьким недоумением и тревогой спрашиваешь себя — неужели все то, что произошло в Каннах и о чем, ничего не преувеличивая, было рассказано выше, — это и есть последняя страница в развитии Вайды? То, на чем навсегда оборвется его путь художника нового мира, той новой Польши, за которую умирали герои его «Канала», художника, который в своей превосходной, всем нам памятной картине «Земля обетованная» так глубоко показал и проанализировал исторические тупики, в которых безысходно запутывалась старая, капиталистическая Польша?

Неужели и сегодня Вайда не понял, какой ценой оплатил он свой успех в Каннах? Чего стоила ему каннская «Золотая пальма»? От чего надо было ему отмежеваться, отступить, что пришлось предать и у кого — любой ценой — искать успеха, чтобы ощутить в тот праздничный, в тот постыдный вечер металлический холод «Золотой пальмы» на своих ладонях?

Мы все так всегда радовались, когда художники, стойко, стоящие под красным знаменем революции, побеждали в Каннах, Венеции, Сан-Себастьяне, Западном Берлине, Сан-Франциско. Радовались, что они взламывали классовое предубеждение буржуазной публики, хорошо рассчитанный снобизм критиков из модных киножурнальчиков, хитроумную дипломатию фестивальных заправил и выходили идейными победителями навстречу аплодировавшим им залам. Верные идеям Хельсинки, художники нового мира появлялись всюду, где девизом фестиваля были гуманизм, мир, взаимопонимание народов, сближение народов. Но одно дело, когда буржуазная публика и впрямь бывала вынуждена осознать реальный смысл этих понятий, покоренная художественной мощью «Канала» Вайды, «Ленина в Польше» Юткевича, картин Кавалеровича, Калатозова, Тарковского, Иштвана Сабо, Чухрая, Михалкова, Ларисы Шепитько, Марты Месарош, Эмиля Лотяну, и совсем другое дело, когда буржуазия платит художнику, приехавшему из социалистической страны, за оказанную ей услугу.

Анджей Вайда, обслуживающий империалистическую буржуазию с цветами «Солидарности» на лацкане пиджака, — какая это противоестественная, какая оскорбительная, какая гротесково-уродливая ситуация! Как и сейчас еще не хочется верить, что в Каннах все произошло именно так, как произошло, и что Вайда не в страшном сне, а наяву нанес по своей матери Польше, как социалистической стране,

такой тяжелый, хорошо рассчитанный удар.

Морализировать и предаваться лирическим медитациям, впрочем, сейчас уже не хочется. На ум приходит другое: осень прошлого года в Гданьске; очередной Всепольский фестиваль фильмов, город, где только что завершилась забастовка портовиков, — это едва ли не самое драматическое, самое сложное событие в истории Польши послевоенного тридцатипятилетия. Там, перед иностранными журналистами, выступил Вайда. «Я хочу, — говорил он, — чтобы все вы, собравшиеся здесь, в эти роковые часы, на Побережье, независимо от того, из какой страны вы приехали и какой системы политических взглядов придерживаетесь, ясно поняли: то, что здесь произошло, ни в какой мере не направлено против социализма и не имеет целью хотя бы частично ослабить наши связи внутри социалистического лагеря. Здесь боролись не против социализма, а за его укрепление, за очищение его от ошибок и искажающих напластований последнего периода» [1].

Голос Вайды звучал жестко, сухо. В нем отчетливо слышались металлические нотки человека, решившего принять на себя личную ответственность за то, что произошло уже, и за то, что произойдет в ближайшем будущем на просторах его страны.

И вот произошло. Открытая, яростная, не глушащаяся средствами, явно из-за рубежа финансируемая и направляемая борьба против социализма, против партии, против Варшавского договора и советского народа стала фактом. И Вайда не ужаснулся этим фактам?! Не отмежевался от политиканов из «Солидарности», КОС-КОР и иже с ними, уже объявивших — в расчете на поддержку из-за океана — о намерении перейти к захвату власти в стране? Значит, тогда, на Побережье, Вайда... солгал? Мелко и вертко политиканствовал? Воздвигал дымовую завесу, которая тогда еще была необходима, еще могла сослужить службу его новым «отделенным» и «общевойсковым» командирам?

В это долго не хотелось верить, долго хотелось думать, что тогда он еще искренне находился во власти иллюзий, позволивших миллионам поляков, отнюдь не желавших ликвидации социализма, оказать поддержку «Солидарности».

Но факты, факты... Их много, и все они заставляют думать, что Вайда уже тогда стал под ружье в инсургентских отрядах «Солидарности». И принял на себя *личную* ответственность как за все то, что произошло осенью 1980 года, так и за то, что должно было произойти потом в стране и в польской кинематографии. Написал же он в «Газете фестивалевой» (1980, № 1), в прямом противоречии с тем, в чем он старался убедить иностранных журналистов, что социалистическая Польша — это некая бюрократическая фикция, понятие реально не экзистирующее. Вот, что он написал в той своей статье: «Неэффективность многих лозунгов и мероприятий, направленных (партией. — *Ред.*) на улучшение положения в Польской республике, определялась, на мой взгляд, тем, что все они адресовались воображаемому обществу, которое на самом деле не существует и поэтому соответственным образом не могло реагировать на подобные призывы».

Вот так: черным по белому! Страна, которая построила все то, что заставило Запад считаться с ней как с серьезной силой и внимательно прислушиваться к ее голосу на международных форумах, была объявлена... не существующей. Да, то был уже не полемический перехлест, не лихая размашистость в критике шаблонной, пустопорожней трескотни, которых, не сомневаемся, и впрямь было много в пропагандистской работе в Польше 70-х годов, то была прямая политическая *клевета*. Прямое предварение тезиса, который потом на разные лады подхватят Буяк, Михник, Куронь, Валенса.

А что было затем?

Человек, всегда стоявший в стороне от какой бы то ни было общественной деятельности, Вайда вдруг проявил неутомимый темперамент организатора, полемиста, лидера. Недаром на Чрезвычайном съезде польских кинематографистов он даже присвоил себе титул... «диктатора польской кинематографии». Свою речь там он попросил разрешения закончить словами Леха Валенсы, который в Гданьске сказал: «Я — диктатор, но я также и ваш слуга, и вы можете называть меня вашим слугой». «Думаю, что и ко мне вы относитесь на съезде, как к диктатору», — гордо закончил тогда эту примечательную своей откровенностью цитату режиссер Вайда.

Так, став тенью Леха Валенсы, Вайда повторил и его наполеоновский жест: заложил руку за борт своего модного пиджака и гордо выпрямился, озирая свое войско — всех этих, отныне, мнилось ему, покорных его воле кинематографистов Польши.

Не знаем, нужен ли был диктатор на съезде Кавалеровичу, Занусси, Ружевичу, супругам Петельским, Гофману, Порембе, другим их коллегам — это целиком вопрос *их* совести и убеждений, нас же остро интересует другое: какую позицию займут и они, и сам «диктатор» сейчас, когда после гданьского шабаша, по точной формуле, выдвинутой в Заявлении По-

[1] Высказывание дается в записи советского журналиста, гостя Гданьского фестиваля 1980 года.

литбюро ЦК ПОРП, авантюристы из «Солидарности» открыто приняли «направление на конфронтацию, угрожающую кровопролитием».

Вскоре после осени 1980 года Вайда стал инициатором и первым председателем «независимого Союза польских кинематографистов» — буквально на другой же день оказавшегося действительно независимым от партии и очень зависимым (не формально, а по сути) от реакционных бонз в «Солидарности» (как зависим от них и он сам, Вайда).

Конечно, польским кинематографистам и только им решать, какие у них должны быть союзы, но и нас, их старых и верных друзей, думается, никто не лишал (да и не смог бы лишить) права высказать сомнения, подчас весьма жгучие, по поводу политической направленности некоторых акций, имевших место в польском кино.

Так, в печати уже сообщалось, под каким знаком прошло участие в «культурных мероприятиях» гданьского съезда «Солидарности» некоторых кинематографистов. В этой связи много писалось о фильмах откровенно антисоциалистического содержания, ставших важной составной частью того «антисоциалистического шабаша», в который, по точному слову «Жолнежа вольности», вылилась «культурная программа» съезда.

С попытками опровергнуть эту критику, привести данные, хотя в чем-то способные ее ослабить, в польской печати нам встретиться не довелось. Не довелось нам узнать и о том, как проявил себя перед лицом этих событий, прямо указывавших на активизацию контрреволюционных сил в кино Польши, председатель «независимого Союза польских кинематографистов» Вайда. По-видимому, его активности в этом направлении помешала очень уж откровенная односторонность его «независимости». Иными словами, его «независимости» хватило на то, чтобы промолчать, когда поливали грязью социализм, социалистическую государственность в Польше, верных друзей Польши, с которыми, кстати, Вайда столько лет работал в тесном и плодотворном контакте, но «не хватило», чтобы опротестовать, опровергнуть матерых врагов социализма и антисоветчиков.

Подобная односторонность «независимости» Вайды проявилась и раньше, осенью 1980 года, когда Гданьский фестиваль был превращен в продолжение — лишь иными средствами — только что завершившейся тогда в этом городе забастовки портовиков. Тогда фестиваль впервые открыто встал под знамена «Солидарности», стал кафедрой, с которой известная часть польских кинематографистов как бы присягнула на верность руководству «Солидарности», ее целям, осенью 1980 года, правда, еще непроявленным до конца, еще скрытым за демагогической завесой.

А летний Краковский фестиваль документальных фильмов этого года? Тогда маски врагами социализма были уже сброшены, а усилия заправил «Солидарности» в открытую направлены на то, чтобы блокировать перманентными забастовками усилия партии, правительства нормализовать обстановку в стране, на производстве. Тогда разнузданная пропагандистская кампания по отрицанию каких бы то ни было завоеваний социализма в Польше уже вошла «в зенит». Как же поступило в этих условиях, в этой обстановке руководство Краковского фестиваля? Оно точно поставило фестиваль на службу врагам социализма, отобрав для демонстрации т о л ь к о т е ф и л ь м ы, которые можно было использовать в целях всесторонней компрометации социалистического общественного строя в Польше, в целях ослабления авторитета государства и партии. Об этом в прошлом номере нашего журнала подробно — с легко понятными гневом и болью — писал Игорь Ицков.

Скажут, Вайда не организовывал Краковский фестиваль. Возможно. Но он и не осудил его, не отмежевался от деятельности директора фестиваля Петра Соколовского, как и от всех тех политических сил, которые придали Краковскому фестивалю направление, наилучшим образом отвечавшее задачам у г л у б л е н и я кризиса, подрыву авторитета государства, партии, то есть, в конечном счете, отвечавшее целям контрреволюции. А ведь он, Вайда, перед лицом всей страны принял на себя личную ответственность за перестройку польской кинематографии в создавшихся после лета и осени 1980 года условиях.

Не наше дело, подчеркнем снова, решать, какие фестивали и какие комитеты и союзы создавать польским кинематографистам. Это целиком и полностью их де́ло. Не наше дело решать за польских коллег, в частности, надо ли им было создавать Комитет по спасению (sic!) польской кинематографии. Но это, надеемся, не лишает нас права высказать недоумение, которое возбуждает у нас хотя бы то обстоятельство, что, создавая Комитет по с п а с е н и ю польской кинематографии, Вайда не заметил, какой двусмысленной была эта акция. В самом деле, в чьем разгоряченном болезненными видениями мозгу могла бы родиться идея... спасать польскую кинематографию еще два-три года тому назад? Когда со стапелей польских киностудий ежегодно сходили картины, многие из которых встречали горячие отклики и в Польше, и далеко за ее пределами...

Конечно, и тогда были свои проблемы. Много проблем. Очень трудных проблем. Были труд-

ности самого разного калибра и происхождения.

Но спасать польскую кинематографию понадобилось только сейчас, в обстановке губительного хаоса, в который ввергли страну враги польского народа — и те, кто действует из-за рубежа, и те, кто на земле своих отцов не спускает глаз с дирижерской палочки, властно взмахивающей в руках кого-то, кто пока еще не может быть назван по имени. (Но будет назван в свой час...).

Между тем Вайда ни разу не проявил достаточно независимости, чтобы связать трудности, сейчас испытываемые польским кино, с трудностями, возникшими в результате действия сил, не желающих, чтобы страна покончила с хаосом и начала спокойно работать — изо дня в день и все более продуктивно. Почему же он не «видит» эти силы и не протестует против них? Может быть, потому, что как раз от них он и зависим?

Зададимся и другим вопросом: от чего на деле «спасли» Анджей Вайда и его ближайшие друзья польскую кинематографию за весь этот кризисный год?

Только от одного: от появления фильмов, в которых бы содержалась трезвая, реалистическая оценка сложившейся в стране ситуации, правдивый рассказ о том, чем был (и остается) социализм в Польше, взвешенный, политически зрелый подход к конфронтирующим — в открытую — лагерям; от фильмов, наглядно и смело вскрывающих губительную, трижды опасную для жизни и благополучия миллионов поляков ложь коскоровцев и иже с ними; от фильмов, несущих в себе трезвые раздумья о том, что надо сделать, чтобы атаки контрреволюции были отбиты и Польша снова, отбросив старые ошибки, могла начать строить, учиться, сеять хлеб, создавать здоровое, несущее в себе позитивные общественные идеи искусство.

Увы, таких фильмов в Польше пока нет.

Но не есть ли в этом еще и личная вина Вайды? Такая же тяжелая и жгучая, как та Золотая пальмовая ветвь, за которую ему пришлось так дорого, так безрассудно дорого заплатить в Каннах. Там Вайда не остановился перед клеветой на свой народ, на его трудное, но славное прошлое. Но ведь он же знает, что другого пути, кроме социалистического, у поляков нет. И что, сбросив наваждение всех этих михников, они снова по-прежнему будут строить свой социалистический дом.

Но только с каким лицом войдет в этот дом очень уж неприлично измятый в «братских» объятиях и «Фигаро», и польских контрреволюционных газетенок режиссер Анджей Вайда?

Сейчас в Польше все накалено до предела. Политически враждебные силы поляризованы, враги социализма отбросили забрала, обнародовали свои истинные цели, готовы перейти от политической конфронтации к прямой борьбе за власть, и чем это для них кончится — ясно каждому здравомыслящему человеку. Но чего это будет стоить народу? Людям? Стране?

Что же станет делать тогда, в годину новых, еще более тяжких бедствий, Анджей Вайда — вот вопрос, мучающий всех тех, кто горько пережил его предательство и тем не менее все еще помнит автора «Пепла и алмаза», «Канала», «Земли обетованной», «Свадьбы», «Дирижера».

Неужели и он прыгнет в пропасть?!

P. S. Эта статья уже находилась в типографии, когда в польской печати появилось заявление «группы интеллектуалов», протестующих против разгула антисоциалистических, ансисоветских провокаций, против попыток ввергнуть страну в анархию, в хаос, размыть основы польской государственности, власти. В числе подписавших это заявление — Анджей Вайда.

Это очень важная акция. Но только что стоит за нею? И как ее понимать? Как первый шаг к отрыву от провокаторов и разжигателей смуты из контрреволюционного лагеря? Возможно, увидев в непосредственной близости разверзшуюся пропасть, Вайда все же не пожелал лететь в нее в объятиях злейших врагов страны и народа?

Думать так хочется, очень хочется.

Но основательными подобные надежды станут только в том случае, если Вайда найдет в себе мужество, мудрость, честность, чтобы сделать следующий шаг: трезво оценить классовую природу врагов Польши, политическую, классовую суть их провокационной возни. И вместе с народом, с партией включится в работу по ликвидации последствий преступлений контрреволюционных элементов. Если он, трезво оценив, какую роль в политической обстановке 1980—1981 годов сыграли и его картина, и его общественная активность, на деле примет участие в выработке и утверждении позитивных ценностей, которые только и могут дать Польше силу, уверенность в завтрашнем дне, доверие ее союзников, позволят восстановить подлинное братское единство польского рабочего класса и польской интеллигенции.

Это и будет тот рубеж правды, который решит судьбу Вайды как художника, гражданина, патриота.

Но сможет ли, решится ли Вайда взять этот рубеж?

Не будем терять надежду.

Но и не будем брать на себя труд отвечать на этот вопрос за Вайду.

Время покажет.

Сантьяго Альварес —
Игорь Фесуненко

Мир — крупным планом

Я не первый раз встречаюсь с Сантьяго Альваресом: несколько лет назад в Гаване уже интервьюировал его. Это было именно интервью, короткое и деловое: «Сколько фильмов вы сняли?» «Над чем сейчас работаете?» «Каковы ваши творческие планы?» Я видел множество фильмов, созданных Сантьяго Альваресом, прочел сотни рецензий на эти фильмы и десятки посвященных их создателю статей, но так и не смог понять до конца этого человека с его фантастически необычной судьбой. Всю свою юность и зрелые годы Альварес не имел к кино никакого отношения, кроме сугубо зрительского интереса. Впервые он взял в руки кинокамеру, когда ему было уже сорок. И сразу же стал автором выдающихся произведений. Маленьким шедевром была уже первая его работа в кино «Эскамбрай», рассказывавшая о борьбе кубинской революции с мятежными бандами в труднодоступных горах Эскамбрая на юге страны. Второй его фильм — «Смерть агрессору» получил две международные премии. А потом премии, дипломы, другие почетные трофеи посыпались на него, как из рога изобилия, и, создав за два последующих десятилетия шестьдесят фильмов, он был удостоен за них тридцати с лишним наград на международных и национальных фестивалях. И это, повторяю, человек, который впервые взял в руки камеру в сорок лет.

Я попросил Альвареса вначале рассказать о «докинематографическом» этапе его жизни.

— Говорить о себе как-то не совсем удобно. Поэтому постараюсь покороче... Родился в Гаване восьмого марта девятнадцатого года. В четырнадцать лет устроился в типографию «Фернандес» учеником наборщика. Работа на типографской стезе оказалась недолгой, ибо вскоре я подружился с наборщиками, интересующимися политикой. Они устроили забастов-

Сантьяго Альварес

ку, я в ней участвовал, и хозяева тут же выставили меня за дверь.

Учился я тогда в вечерней общеобразовательной школе. Мы организовали ассоциацию учащихся, устраивали манифестации за освобождение Пуэрто-Рико, соседнего острова, который США превратили в свою колонию. Окончив школу, поступил на первый курс медицинского факультета, но, поскольку занятия там мне казались какими-то бессистемными, хаотичными, довольно быстро разочаровался и, бросив учебу, отправился в Америку, движимый обычным для молодежи той поры духом приключений и авантюр. Я рвался покорять «дикий Запад», но попал на угольные шахты Пенсильвании, принадлежавшие компании «Эдиссон коль компани», и понял, что такое труд шахтера. Тем более, шахтера-эмигранта: жить мне пришлось в деревушке Нескехонин среди выходцев из Италии, которые, вроде меня, пытались найти свое счастье в Америке, но оказались заживо погребенными в пенсильванских угольных копях.

Потом отправился в Нью-Йорк. Работал мойщиком посуды в бруклинском ресторане и корректором в типографии, печатавшей книги на испанском языке. Вернувшись на Кубу, вступил в организацию «Социалистическая молодежь», а затем в Революционный коммунистический союз, вскоре переименованный в Народно-социалистическую партию — так тогда называлась компартия нашей страны.

Это было в сорок втором году. С тех пор я стал коммунистом. И все невзгоды и трудности, сопутствующие жизни коммуниста в стране с антикоммунистическим режимом, не минули и меня. Я неоднократно подвергался арестам. И каждый раз, выходя на свободу, продолжал борьбу. Участвовал практически во всех политических манифестациях против главарей реакционных режимов от Прио до Батисты. В июле пятидесят восьмого года меня обвинили в организации заговора с целью взорвать одну из столичных радиостанций в момент выступления в студии кандидата на пост президента. Пришлось уехать сначала в Сальвадор, затем в Гватемалу, а потом в Гондурас. Там я участвовал в отправке оружия для повстанцев, которые под руководством Фиделя Кастро уже вели вооруженную борьбу против диктатуры Батисты. На родину я вернулся в разгар революции. И сразу же после победы мне предложили принять участие в создании ИКАИ — Национального института кинематографического искусства.

Такова вкратце моя жизнь, мой путь. В той или иной степени он похож на жизненный путь многих других моих товарищей. С учетом, правда, того, что большинство из них сделали для революции гораздо больше, чем я.

Мы заговорили о кино.

— Вы начали свой путь в кинематографе, — сказал я Альваресу, — уже после победы революции. А до этого вы с кино никак не были связаны. Почему же произошел такой неожиданный поворот?

— Я считаю, что в любом деле, если ты его любишь, если отдаешься ему целиком, если работаешь со страстью и энтузиазмом, можно преодолеть трудности и добиться успеха. Я всегда ощущал в себе призвание к журналистской работе. И тогда, когда начал изучать философию и литературу в Гаванском университете, и тогда, когда занимался медициной. Но в кино я дорогу тогда еще не нашел. Может быть, потому, что не было у нас на Кубе в то время кинематографа в полном смысле этого слова. В кинотеатрах шли в основном американские или мексиканские фильмы, причем, как правило, самые плохие из них. Иногда нас осчастливливали своим визитом американские режиссеры, приезжавшие сюда, чтобы снять какую-нибудь ленту «на кубинском материале». Обычно это была фривольная, коммерческая стряпня, эксплуатировавшая нашу «экзотику»: музыку, обычаи, костюмы, пейзажи...

Еще до революции в компартии был создан отдел по вопросам культуры. Его задачей было — привлечь к нам прогрессивную интеллигенцию, творческих работников. Мы стремились определить политику партии в сфере искусства, и с этой целью устраивали дискуссии о кино, музыке, живописи, спорили о природе, смысле и задачах художественного творчества. К этому сводился, пожалуй, весь мой «кинематографический опыт» до революции. Если не считать

того, что я всегда был фанатичным зрителем — поклонником кино.

Я начал с того, чем занимаюсь и сейчас: с выпуска киноновостей, кинематографической информации о важнейших событиях дня, недели или месяца. Конечно, мы не претендуем на «изобретение» хроники: киножурналы известны были уже давно. Мы видели их и на Кубе, были знакомы с зарубежной, в первую очередь, с американской кинохроникой. Но мы быстро поняли, что традиционная риторическая псевдообъективная форма информационных киножурналов капиталистических стран не годится для отражения бурных революционных процессов. Наша жизнь, наша революционная действительность оказали громадное влияние на наш молодой кинематограф. Она заставила нас искать свои пути, открывать новые формы. Так появился «Нотисьеро»...

За полтора года работы на Кубе я видел несколько десятков «Нотисьеро», о которых упомянул Альварес. Каждый раз, когда идешь в Гаване в кино, перед фильмом обязательно показывают «Нотисьеро» — еженедельный выпуск киноновостей. Они действительно отличаются от традиционных информационных киножурналов высокой экспрессивностью, динамичным, взрывчатым монтажом, неожиданностью ассоциаций, нестандартностью творческих решений. Помню, как поразил меня один из первых выпусков «Нотисьеро» 1961 года. Он рассказывал о визите Юрия Гагарина на Кубу. Это было вскоре после его полета. Мир еще не пришел в себя от оглушающего осознания того факта, что человечество вступило в новую эру. Гагарин прилетел в Гавану в дождь. Точнее говоря, в ураганный, тропический ливень, всесокрушающий и всепоглощающий. Как мог приземлиться в такую погоду самолет, одному богу известно, но он приземлился. На свирепом ветру, не сгибаясь, стояли посреди летного поля Фидель Кастро и Освальдо Дортикос. Вышел Юрий Гагарин в белом парадном мундире. Ливень усилился, оркестр продолжал играть гимны — непонятно, как он мог играть, как можно было просто стоять под этой падающей с неба Ниагарой. Непонятно, как можно было все это снимать! А потом на экране — проезд Гагарина по городу. В открытой машине, которая раздвигала бампером воду, как неторопливо входящий в бухту корабль.

Изображение не комментировал диктор. Никто не произносил красивых слов о покорении космических далей, о новой эре и всемогуществе человека, властелина вселенной. Но в монтажном столкновении свирепого ливня, этой разбушевавшейся природы, с ослепительной гагаринской улыбкой, с вулканическим экстазом сотен тысяч кубинцев, образовавших живой коридор от аэродрома до площади Революции, — рождался образ человека, укрощающего, повергающего стихию к своим стопам...

— За двадцать лет мы уже сделали тысячу выпусков «Нотисьеро», — продолжал Сантьяго Альварес. — Именно работа над ним сформировала и воспитала меня как кинематографиста. И мы рады, что журнал этот стал неотъемлемым элементом духовной жизни нашего народа. Каждый выпуск «Нотисьеро» люди ждут, они идут в кино не только для того, чтобы увидеть приключенческий фильм, но и для того, чтобы узнать о событиях в мире через наш «Нотисьеро».

— Вернемся к вашим фильмам. Когда вы снимаете очередную ленту, монтируете ее, озвучиваете, что для вас является самым важным: протокольно точная информация или ее эмоциональная интерпретация?

Я не случайно задал этот вопрос Сантьяго Альваресу. Мне всегда казалось, что он тяготеет к эмоциональному кинематографу, в котором преобладают чувства, а не рассудок. В 1966 году он снял, например, фильм «Серро Пеладо» о проходивших в Пуэрто-Рико спортивных играх стран Центральной Америки и Карибского моря. Это был период, когда развязанная Соединенными Штатами политика бойкота и блокады Кубы достигла апогея, когда правительства большинства латиноамериканских стран под давлением Вашингтона порвали с ней дипломатические и любые иные отношения. Когда вокруг острова Свободы разгорелась разнузданная пропагандистская кампания. И в этой искусственно созданной и поддерживаемой американцами атмосфере вражды и ненависти Куба решает все же принять участие

в Играх. А проводятся они на соседнем с Кубой острове, где обосновалась большая колония кубинской контрреволюционной эмиграции, которая, разумеется, готовится «встретить» посланцев революционной Кубы, отправившихся в Пуэрто-Рико на судне «Серро Пеладо», давшем название фильму. Таков психологический и политический подтекст событий, определивший напряженный драматизм кинорассказа, который, впрочем, опять ведется без диктора. В ленте, если я не ошибаюсь, не произносится ни слова. «Работают» только изображение и звук — музыка и шумовые эффекты. Фильм расчленен на небольшие «главы», которые вводятся многоязычными титрами. В начале фильма мы видим «Серро Пеладо» в пути: веселая ритмичная музыка сопровождает тренировки спортсменов на палубе. У зрителя возникает радостное предвкушение предстоящего спортивного праздника. Кто-то бежит, кто-то делает зарядку, кто-то отрабатывает элементы метания диска, рядом толкают ядро, возникают какие-то веселые, неожиданные мизансцены, как это бывает всегда, когда вместе собирается много молодежи... И вдруг крупный план приникшего щекой к прикладу там, на палубе, стрелка-спортсмена сменяется длинными огневыми очередями: американский самолет бомбит и поливает напалмом джунгли Вьетнама. Страшная реальность врывается в картину, в сознание зрителя, настроившегося совсем на иной лад, пришедшего смотреть картину о спортивных состязаниях.

Казалось бы, причем здесь Вьетнам? Стоило ли сюда — в фильм о спорте! — включать кадры военной хроники? Какая связь между зверствами американцев во Вьетнаме со спортивными играми в Пуэрто-Рико?..

Если эти вопросы и возникнут у кого-либо из смотрящих «Серро-Пеладо», то следующая сцена фильма даст на них немедленный ответ: над кубинским судном появляется американский военный самолет. Того же типа, что летали во Вьетнаме. Он не бомбит, не обстреливает «Серро Пеладо». Он облетает его раз, другой. Все ниже и ниже. На бреющем полете. Зачем? Судно пассажирское, никаких систем вооружений, интересующих разведку, на нем нет. И американцам это хорошо известно. Однако самолет продолжает облетать «Серро Пеладо», словно пытаясь запугать, психологически подавить кубинцев. Возникает ощущение тревоги. Появление американского самолета разрушает безмятежность, напоминает о том, что происходит на родине кубинских спортсменов: динамичным, стремительным калейдоскопом идут короткие, острые хроникальные кадры организованных агентами американского империализма диверсий. Взрыв на пароходе «Ла Кубр» в гаванском порту, поджог столичного универмага, бегущие люди, охваченные гневом, болью и страданием лица...

А потом «Серро Пеладо» подходит к порту Сан-Хуан — столице Пуэрто-Рико. И тут выясняется, что облет судна американским самолетом был далеко не случайным. Атмосфера ненависти и вражды встречает кубинцев еще на подходе: «Серро Пеладо» отказываются поставить к причалу, его оставляют на рейде. Спортсменам приходится пересаживаться на катер по узкому, шатающемуся трапу: операция на океанской волне сложная и небезопасная. Один неверный шаг, и — вон они! — у самого борта медленно ходят акулы.

А на берегу — тоже «акулы»: толпа, лениво сдерживаемая не слишком прилежной полицией, орет проклятья и грозит кулаками. И весь долгий проезд по городу в отведенный кубинцам спортивный лагерь автобусы идут «сквозь строй»: по обеим сторонам шоссе и улиц — шеренги контрреволюционного эмигрантского отребья. Снова кулаки, снова угрозы. И в какой-то момент камера Сантьяго Альвареса в умелых руках его постоянного соратника, оператора Ивана Наполеса, делает молниеносный наезд и стоп-кадром вырывает из бушующей толпы искаженное злобой лицо.

А потом начинается долгая операция «обольщение»: в лагерь спортсменов забрасывают листовки, призывающие отречься от родины и «избрать свободу», появляются благочестивые священнослужители, доверительно нашептывающие что-то спортсменам. В бой брошены и соблазнительные прелести «свободного мира»: вблизи лагеря появляются не слишком обремененные одеждами девицы...

После этого каскада угроз, обольщений, после запугивания и подкупа, шантажа и издевательств спортивные поединки на стадионе в Сан-Хуане воспринимаются уже совсем по-иному. И нами, зрителями, и самими спортсменами. Чувствуется, что борьба там идет не только за медали и очки. Защищается и утверждается авторитет родины и престиж революции. И скупая информация о победах и завоеванных медалях, ползущая титром в нижней части кадра, тоже приобретает дополнительное звучание, неожиданно эмоциональный подтекст.

А потом идет финал: возвращение домой на том же «Серро Пеладо». Карнавал на палубе, ликование на Кубе, приветственные сирены судов в гаванском порту, цветы, летящие с вертолета на борт, и улыбающийся, веселый Фидель Кастро поднимается по трапу, чтобы поздравить спортсменов с победой.

Информации в фильме — по сложившимся традициям — действительно маловато. Зритель даже не узнает, сколько всего медалей завоевали кубинские спортсмены, какое место в общекомандном зачете заняла Куба. Но давайте задумаемся: так ли уж важен для нас арифметический итог тех далеких, уже ушедших в историю Панамериканских игр в Пуэрто-Рико? И разве обилие статистики не приземлило бы ленту? Не сгладило бы вырвавшийся за пределы спорта драматизм столкновения двух миров?

Именно эти мысли, навеянные воспоминаниями о фильме «Серро Пеладо», и побудили меня поинтересоваться отношением Альвареса к информационному и эмоциональному началам документального кинематографа.

— Я считаю, что если фильм только информирует, если отражает жизнь бесстрастно-объективистски, без эмоциональной реакции, то он не воспринимается, не доходит до сердца зрителей. Тут не может быть крайностей: нельзя делать фильм, исходя из концепции: «чувства ради чувств». Но ни в коем случае нельзя становиться и в позу холодного регистратора событий. Истинный художник должен сочетать оба начала: эмоциональное и рациональное. Любое живое существо на земле, любое проявление жизни, даже растительной, несет в себе какую-то эмоциональную заряженность. Вы подходите к клумбе, наклоняетесь, чтобы выдернуть цветок, и беззащитное растение уже чувствует ваше намерение, оно страдает, оно сжимается, хотя вы не думаете об этом и не замечаете этого. Да, я убежден, что даже на этой ступени, на этой нижайшей веточке древа жизни можно говорить о сенсорности, об эмоциональной восприимчивости. Ну, а поскольку человек является высшим звеном в развитии жизни, его эмоциональный мир, естественно, наиболее сложен и богат, не так ли? И поэтому любое событие в жизни общества, даже самое незначительное, всегда рождает определенные эмоции, любой факт общественной, международной жизни всегда доходит не только до твоего разума, но и до сердца...

— Давайте вспомним прошедшие два десятилетия... Вы снимали много важного, значительного. из того, что происходило в эти годы в вашей стране и в мире: Плая-Хирон, Эскамбрай[1], зарубежные поездки Фиделя Кастро, трагедию Чили, американскую интервенцию во Вьетнаме и Кампучии, расследование убийства президента Кеннеди, крах колониализма в Африке. Можете вы вспомнить, какие чувства вы испытали, работая над этими лентами?

Альварес начинает издалека:

— Вы прекрасно знаете, и все люди, все зрители знают, что Куба, этот маленький остров-«крокодильчик» в волнах Карибского моря, находится всего в девяноста милях от самой крупной, самой мощной и сильной на земле империи насилия. Американцы жили в атмосфере насилия с момента зарождения этой нации. Они убивали своих собственных президентов и порабощали другие народы. К сожалению, люди слишком быстро забывают уроки истории. Кто помнит сегодня, например, о бойне, которую США учинили Филиппинам, когда эта страна в конце прошлого века освободилась от испанского колониального ига? Более

[1] На Плая-Хирон (южное побережье Кубы) была в апреле 1961 года предпринята подготовленная Вашингтоном и позорно провалившаяся попытка высадки контрреволюционеров с целью свержения революционного правительства.
В горах Эскамбрая в 1960—1961 годах были разгромлены контрреволюционные банды.

трехсот тысяч филиппинцев погибли тогда от пуль и штыков американских солдат, вторгшихся в эту страну.

Да и сама история Соединенных Штатов — это сплошное насилие, начавшееся с порабощения индейцев. Сколько раз мы видели это в их фильмах? Сколько раз нас, зрителей, пытались заставить восхититься героизмом и мужеством американских ковбоев, белых колонизаторов, которые в борьбе с индейцами всегда оказывались в этих фильмах правыми, всегда были представлены как «носители справедливости», как «защитники патриотических идеалов».

Помню, в детстве я смотрел бесчисленное множество фильмов о борьбе белых и краснокожих, о погонях, перестрелках, снимаемых скальпах. Вспоминаю сейчас это половодье, этот нескончаемый поток ковбойских подвигов и поражаюсь, как ловко это было закручено. Идея любого из этих фильмов всегда была одной и той же. Кровожадные краснокожие мешают белым осваивать свою страну, покорять ее недра, добывать золото, прокладывать дороги! Всегда в любом из этих фильмов индеец был неправ, а белый — справедлив!

Словом, насилие в США, повторяю, родилось одновременно с рождением этого государства, и в своих взаимоотношениях с другими странами американцы бесчисленное множество раз прибегали к насилию и продолжают пользоваться им и по сей день. Так было всегда и всюду, и особенно в Латинской Америке: в Панаме, Никарагуа, Сальвадоре... Долгое время это насилие оставалось безнаказанным; а потом янки стали терпеть поражения. В Плайа Хирон, например.

Но самым большим провалом американского империализма стало поражение во Вьетнаме. Вдумайтесь в это: полураздетый, голодный, измученный вечным недоеданием народ восстает против американской имерии и одерживает победу! Потому что его дело было правым. Вьетнамцы защищали свою землю, свою родину. А народ, который борется за свою свободу, непобедим. И победа вьетнамцев доказала, сколь сильным оружием может стать моральный дух борющегося народа.

Американцы этого не поняли, да и не могли понять. Потому что привыкли добиваться поставленных целей грубой силой. И этот культ насилия рождает в ответ ненависть. Ненависть — вот главное настроение моих фильмов. Ненависть к угнетателям. Ненависть к насилию. В своих работах я выражаю эту ненависть, я трансформирую ее в кинематографические образы, чтобы показать миру, что представляет собой американская империя насилия. Вот в этом, пожалуй, и заключается суть, настроение, идея моих фильмов.

— Но в таком случае скажите: смогли бы вы, опираясь на это чувство ненависти, последовать примеру итальянского кинематографиста Якопетти, который однажды синхронизировал действие своей кинокамеры и пулемета, который расстреливал людей. Так он добивался потрясающего, по его мнению, кинематографического эффекта: снимал расстрел крупным планом, запечатлевая смерть во всех ее подробностях. Могли бы вы воспользоваться этим приемом, чтобы снять, скажем, казнь врагов или контрреволюционеров?

— Ни в коем случае! По-моему, это — садизм. Я считаю, что гибель врагов может быть оправданна и желанна, но то, что предпринял Якопетти, изобретено либо человеком, ищущим дешевых сенсаций, либо страдающим склонностью к садизму. Нам, кинематографистам, нередко приходится снимать смерть и сцены, связанные со смертью. Я, помнится, снимал для фильма «Ханой, вторник, тринадцатое» бомбардировку вьетнамской столицы. Это был чудовищный по своей жестокости налет на беззащитный город. Это были страшные сцены разрушения, боли, горя, отчаяния, гнева. Но я снимал это не для смакования жестокости, а для того, чтобы рассказать миру о преступлении американцев. Ни в коем случае нельзя превращать смерть в зрелище, в спектакль! Даже если ты снимаешь смерть твоего заклятого врага, которого ты ненавидишь.

...Я слушал Сантьяго Альвареса и думал о том, что он вместе со своей страной испытывал на себе циничное и грубое давление на маленький народ государства-великана, считающего себя всемогущим. Не случайно он называет

насилие фирменной эмблемой Америки. А последние два-три десятилетия были отмечены в США особенно бурной эскалацией насилия, проявляющейся на самых разных уровнях и в самых различных формах. Наиболее точно, как мне кажется, воплотил и выразил то, что можно назвать творческим почерком Сантьяго Альвареса, фильм «Эл-Би-Джи». «Эл-Би-Джи» — инициалы тридцать шестого президента Соединенных Штатов Линдона Бэйнса Джонсона. Фильм о насилии, которое в эти годы приобрело в США беспрецедентный размах. Фильм о трех потрясших человечество убийствах: о гибели братьев Джона и Роберта Кеннеди и борца за гражданские права негритянского населения Мартина Лютера Кинга.

Сантьяго Альварес не был допущен в США, чтобы снять на месте то, что его интересовало. В его распоряжении были кадры американской хроники и старых ковбойских фильмов. Да еще отрывки из сценической кантаты композитора Карла Орфа на темы средневековья. И эти мрачные инсценировки средневековых сцен, озвученные тревожной сбивчивой музыкой, смонтированные с кадрами расправы над индейцами, с фотографиями убитых братьев Кеннеди и Мартина Лютера Кинга, с ухмыляющейся физиономией Джонсона, рождают настроение, соответствующее той ненависти, которая жгла душу Альвареса, когда он создавал эту ленту.

Возможно, когда-нибудь эта лента вызовет нарекания педантичного историка, пытающегося восстановить хронологически точную картину затронутых в фильме событий. Автор «Эл-Би-Джи» такой целью не задавался. Его интересовало другое — психологическая атмосфера Америки шестидесятых годов двадцатого века. И в этом смысле фильм Альвареса представляет богатейший, яркий материал.

Среди шестидесяти с лишним фильмов Сантьяго Альвареса и тысячи выпусков созданного и руководимого им «Нотисьеро» — ленты об истории кубинской коммунистической партии, о строительстве новой жизни на Кубе, о международной политике Кубы. Особое место в его творчестве занимают фильмы о молодых африканских республиках, сбросивших цепи колониализма.

Солидарность революционеров, солидарность людей труда, солидарность народов, борющихся за свое освобождение — одна из важнейших тем Сантьяго Альвареса.

— Я — интернационалист, — говорит он. — Интернационалист прежде всего потому, что я — кубинец. Почитайте историю Кубы, и вы узнаете, что в конце прошлого века в борьбе за независимость от испанского колониального ига нам помогали, вплоть до личного участия в боевых действиях против испанцев, колумбийцы, венесуэльцы, пуэрториканцы, гаитяне, поляки, русские, чилийцы, аргентинцы и даже некоторые американцы. И мы, кубинцы, всегда готовы выполнить свой интернациональный долг перед другими народами, борющимися за свою независимость и свободу. Героические сражения народов, непримиримые битвы... Я снимал это. И буду снимать, потому что я не только художник, я еще и революционер.

Последняя фраза заставила меня вспомнить фильм «До победы всегда!» — о выдающемся революционере Че Геваре.

В бурной революционной истории Латинской Америки трудно найти фигуру, более яркую и романтическую. Аргентинец Че (так его ласково называли на Кубе) стал одним из ближайших сподвижников Фиделя Кастро, возглавил одну из революционных «колонн», сыгравшую, кстати, важнейшую роль в разгроме батистовской армии. После победы революции Че оставался одним из самых авторитетных и любимых ее лидеров, был назначен министром промышленности. И в этот момент, когда, казалось, что его мятежная беспокойная душа может считать себя удовлетворенной, когда по логике Че должен был бы с той же неукротимой яростью, с какой он воевал в горах Сьерра-Маэстра, бороться за консолидацию победившей революции, которая очень нуждалась в в грамотных специалистах и командирах производства, в этот момент Че... исчез.

Он оставил Фиделю Кастро письмо, в котором писал, что теперь, когда кубинская революция победила, он считает себя обязанным продолжить борьбу против тирании на другом фронте, в другом месте. Весь мир гадал, куда исчез Че Гевара, ждал, где объявится на сей

раз этот неутомимый странствующий рыцарь революции.

Я работал в те годы в Бразилии, и хорошо помню, с каким энтузиазмом обсуждала эту тему местная печать, как появились первые робкие слухи и как они переросли в уверенность: Че — в Боливии! Че и в самом деле нелегально приехал в Боливию, чтобы возглавить там революционную борьбу народа против диктатуры. Всенародному восстанию должна была предшествовать активизация партизанской войны. А первым шагом в этом направлении стало создание маленького партизанского отряда. Че хотел повторить в боливийских Андах историю Сьерра-Маэстры. Тот факт, что отряд был крошечным, его не пугал. В конце концов после высадки с «Гранма» в кубинской провинции Ориенте в декабре 1956 года уцелели только двенадцать смельчаков во главе с Фиделем. А всего лишь через три года Повстанческая армия вступила в Гавану! Вдохновленный этим примером, Че организовал свой отряд. Несколько человек ушли в горы, обучались военному делу. Потом начали длинный, невыносимо трудный переход. Первые бои с подразделениями боливийской армии . Никто не снимал это на кинопленку, не сохранилось почти никаких материалов об этой героической странице в истории латиноамериканского революционного движения. Но чудом уцелел и дошел до нас дневник Че, рассказавший о том, на какие жестокие страдания обрек себя этот уже далеко не молодой человек, к тому же тяжело больной астмой.

Когда слухи о том, что «герильей» в Боливии действительно командует Че Гевара, превратились в уверенность, против крошечного отряда были брошены отборные части боливийских вооруженных сил. Кольцо сжималось все уже и уже... Его захватили в плен раненым. Допрашивали, пытали... Он молчал. В крошечной комнатушке его хладнокровно застрелили. Таков был приказ из Ла-Паса. Даже пленным и раненным Че был страшен для своих врагов.

Я помню кадры хроники: вертолет, садящийся на пыльное плато. Выносят тело Че, обнаженное до пояса. Обнажено оно, видимо, не случайно: чтобы все могли разглядеть на груди входные отверстия от пуль и ожоги от сигарет — их тушили на еще живом теле. Кто-то подымает мертвую голову за волосы, чтобы лучше была видна в кадре... Хладнокровный наезд: во весь экран лицо — спокойное, задумчивое. И глаза все еще открыты...

Сейчас не место подробно анализировать причины трагического поражения Че. Выяснять, почему его отряд оказался изолированным, почему ему не удалось поднять на борьбу боливийских крестьян. Все это уже вынесено на суд истории, и она даст всему свою объективную оценку. Сейчас мне хотелось бы напомнить о том, какой болью отозвалась в наших сердцах весть о гибели Че, отважного и вдохновенного борца. Именно таким предстает он в фильме Сантьяго Альвареса «До победы всегда!» Или — «Всегда к победе!». Испанское название не поддается скрупулезно точному переводу, в нем звучат романтическая устремленность в будущее. Фильм этот — реквием. Но в нем нет надрыва и печали. Боливийский этап жизни Че дан скупо: У Альвареса не было материала. Одни фотографии и газеты. В их нервном прерывистом монтаже угадываются ассоциации с лихорадочной и нервной атмосферой последних дней Че. Но фильм не только о них: Альварес собрал все лучшие кинокадры, на которых был запечатлен Гевара. От первого на кубинской земле интервью, которое он дал, еще сражаясь в горах Сьерра-Маэстро, до одного из последних кадров, запечатлевших министра промышленности на воскреснике, кажется, на складе сахарного завода: веселый Че, смеясь и подшучивая над товарищами, катит на тележке мешки с сахаром и укладывает их в штабель. Плотная, статная, обнаженная до пояса фигура... Это последний кадр фильма... и тут же острым ожогом всплывает в памяти невошедший в картину кадр: этот же могучий обнаженный торс, пронзенный вражескими пулями.

Поток захвативших меня воспоминаний и ассоциаций предшествовал вопросу, который я задал Альваресу:

— Конечно, революция не всегда увенчивается победой, но не слишком ли безрассудным был риск Че Гавары в данном случае?

Вот что ответил Сантьяго Альварес:

— Помните, как товарищ Ленин писал однажды о том, что нужно нам иногда переходить Рубикон, чтобы бороться, хотя и ждут нас на этом пути отдельные поражения и неудачи. Че был интернационалистом в самом высоком смысле этого слова. Он знал, что должен бороться. И что он будет подвергаться риску, как и любой другой боец революции Хотя он и погиб в Боливии, но он погиб непобежденным. Его пример вдохновляет сердца молодежи Латинской Америки и всего мира. И когда перед нами окажется какой-нибудь новый Рубикон, мы перейдем его без сомнений и колебаний, как это сделал Че. Потому что мы знаем: в конце пути нас ждет победа!

Альварес говорил горячо, страстно, а я подумал, что эта одержимость, пожалуй, и является главной эмоциональной чертой его творчества. Наверное, потому фильмы Альвареса так воздействуют на нас: режиссер сжигает себя в своих лентах, и от этого жара воспламеняются сердца и души зрителей.

Я вновь мысленно вернулся к тому времени, когда появились слухи о партизанском отряде Че в горах Боливии. Боливийские «гориллы» переполошились и бросились за помощью к американцам. Мгновенно в Ла-Пасе появились американские военные советники, специалисты по «антипартизанской борьбе», которые принялись усердно натаскивать и дрессировать своих боливийских «братьев по оружию». Вся операция по окружению отряда, захвату и убийству Че проходила под руководством и при непосредственном участии американцев, и поэтому гибель Че Гевары должна быть занесена в нескончаемый список преступлений американского империализма. Его убили те же руки, которые сбрасывали напалмовые бомбы на города и селения Вьетнама. Невольно я подумал о фильмах Альвареса о Вьетнаме, сделанных в эти же годы, в эти же месяцы, что и лента о Че Геваре. Цель, которую ставил Че перед собой и не смог достичь в горах Боливии, была достигнута в джунглях Вьетнама. Потому что революции — при всем своеобразии национальных и местных условий — подчиняются общим законам. И когда эти законы не учитываются, неминуемы поражения, потери, отступление. Опыт Вьетнама еще раз подтвердил, что ключ к победе революции — прежде всего в массовом порыве народа, подымающегося на борьбу за свое освобождение.

— Большинство ваших фильмов — черно-белые. Какими это вызвано соображениями?

— Во-первых, «черный» и «белый» — это тоже цвета. Согласен, что в радуге нет ни черного, ни белого цвета. Но в жизни они есть. Черный — это отрицание всех цветов. Белый — аккумуляция их. Но это — к слову...

Конечно, главная причина заставившая нас вплоть до последнего времени работать преимущественно с черно-белой пленкой — экономическая. На Кубе не было лаборатории для обработки цветной пленки, поэтому мы были лишены возможности работать с цветом. Сейчас кубинское кино переходит на цвет. В цвете делается уже основная часть нашего кинопроизводства, но в ряде случаев, в зависимости от темы, от материала, от идеи, мы будем по-прежнему работать и в черно-белом варианте, ибо я считаю, что иногда черно-белая пленка является наиболее подходящей для решения поставленной перед тобой задачи.

...Я подумал, что вряд ли можно представить себе в цветном варианте ленты Альвареса, рассказывающие о Чили. «Тигр прыгнул и убил, но он умрет... умрет». Это даже не фильм, это крик души, вырвавшийся, когда пришла страшная весть о фашистском перевороте в Сантьяго. Или «Как, почему и для чего убили генерала» — работа, сочетающая страсть художника и беспристрастие исследователя, анализирующего мотивы и обстоятельства убийства фашистскими бандами генерала Рене Шнейдера, начальника штаба чилийских вооруженных сил. Это преступление было совершено в 1971 году, в тот сложный период, когда реакция пыталась предотвратить приход к власти только что избранного народного президента Сальвадора Альенде. Смерть Шнейдера, по мысли заговорщиков, должна была возмутить вооруженные силы, создать в стране атмосферу паники, растерянности, а именно в такой ситуации реакция, фашисты и террористы чувствуют себя как рыба в воде. Черно-белый рисунок фильма подчеркивал непримиримое противостояние, точнее

говоря, противоборство двух главных сил. Ибо при всей калейдоскопической пестроте бесчисленного множества партий, сил, группировок, мнений, кипевших в перегретом политическом котле Чили того времени, все они очень четко группировались по обе стороны баррикады: те, кто с правительством Народного единства, и те, кто против него. Сантьяго Альварес обнажил эту главную особенность, этот драматизм ситуации, складывавшейся тогда в стране. И в тот момент, когда фильм этот вышел на экран (1971), никто еще не понимал, насколько он прозорлив, с какой точностью увидел художник нависшую над страной опасность. Мимолетным символом этой так и не устраненной до конца, несмотря на разоблачения и аресты заговорщиков, фашистской угрозы стал кадр нападения на оператора Ивана Наполеса. Он снимал операцию по задержанию группы фашистов из организации «Патрия и Либертад». Солдаты выводили заговорщиков из окруженного здания, вели к машинам, которые должны были доставить их в тюрьму, и один из бандитов, проходя мимо оператора, неожиданно бросился на него и успел ударить. В кадре видно начало этого броска на камеру, потом она покачнулась, изображение исчезло. Эта сцена была оставлена в фильме. Может быть, для того, чтобы показать зрителю, что путь кинооператора усыпан не одними розами. Но она приобрела и более широкое звучание, обнажила звериную ярость фашистов: уже под арестом, руки подняты вверх, деваться, как говорится, некуда, но они готовы и способны нанести удар в любой подвернувшийся момент. Если не по солдату с автоматом — это опасно, то по безоружному кинооператору: он не может ответить, у него руки заняты тяжелой камерой, которую он не бросит на землю даже под страхом смерти. Нам, знающим сегодня, что произошло два года спустя — в сентябре семьдесят третьего, — этот эпизод кажется особенно красноречивым.

— Скажите, Сантьяго, нет ли в ваших планах мысли о фильме, посвященном Чили, фильме, в котором можно было бы показать историю страны последних лет? Фильма, который проанализировал бы горькие уроки переворота?

— Такой фильм нужен, и чилийские товарищи работают в этом направлении. Что касается меня, то и я, быть может, решусь когда-нибудь на это.

— А чем вы сейчас занимаетесь?

— Делаю фильм о Никарагуа, который будет назван «Гром Монотомбо». Монотомбо — это вулкан в Никарагуа, и фильм расскажет о революции в этой стране, о движении сандинистов, свержении диктатуры Сомосы и строительстве новой жизни.

— Вы всегда любите снимать по горячим следам самые важные события, которые волнуют в данный момент все человечество. Плая-Хирон, Эскамбрай, Чили, Вьетнам, Лаос, Камбоджа, Ангола, Мозамбик. А не появлялось ли у вас желания создать ленту, которая не была бы привязана к «горячей точке», к определенному событию, а подвергла бы углубленному анализу и изучению какую-то иную проблему? Ведь у вас такой богатый опыт, вы так много видели . Вам не хочется попробовать себя в качестве исследователя?

— Боюсь, что это не по мне... Меня друзья уже спрашивали не раз: «Почему ты не пишешь мемуары? Ты ведь так много ездил по всему свету, так много видел, тебе есть, о чем рассказать...»

Мемуары? Да у меня просто нет на это времени! Разве что когда-нибудь надолго заболею, буду лежать месяц-другой, и у меня не останется иного выхода, кроме как писать мемуары. А пока я — журналист, я — репортер. Я, правда, не пишу в газету, но я пишу свои репортажи кинокамерой. И я не только отражаю то или иное событие, не только рассказываю о том, к а к это было. Я всегда задумываюсь и о том, п о ч е м у это стало возможным. В чем причина того или иного события, факта, явления. В этом мне помогает накопленный опыт. Потому что все, что ты уже видел когда-то раньше, весь твой багаж знаний и чувств ты всегда соизмеряешь, сопоставляешь с тем, что видишь и снимаешь в данный момент.

Словом, я — журналист. И считаю, что журналист всегда должен находиться в гуще событий, стремиться увидеть и отразить то, что волнует людей именно сегодня.

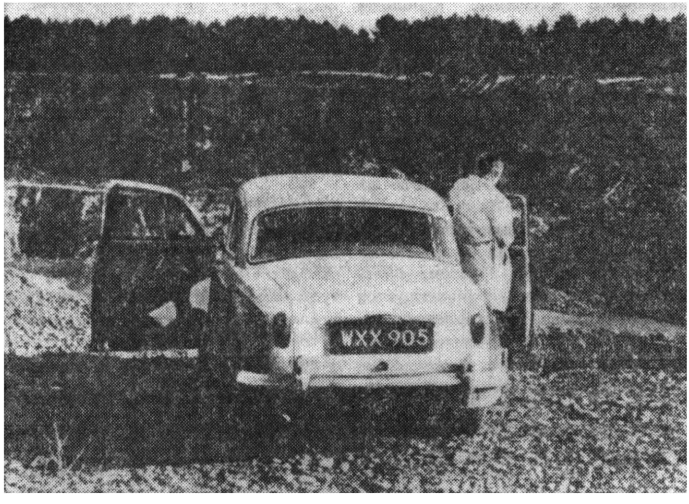
Синерама

Великобритания

Огромные экономические трудности, события в Ольстере, рост безработицы, расовые проблемы, пробуждение неонацизма — эти кризисные явления порождают беспокойную, гнетущую атмосферу, царящую в Великобритании начала 80-х годов. Она получает свое отражение и в кинематографе.

Среди фильмов, наиболее соответствующих этому настроению, обозреватель французского журнала «Имаж э сон» выделяет работу Криса Пти «Включенное радио». Герой фильма — диктор лондонской ночной радиопрограммы — узнает о смерти в Бристоле своего брата; на старом «Ровере» он сдет на похороны. Глазам героя предстает сегодняшняя Англия — страна, перерезанная автострадами, обезображенная свалками, превратившаяся в нескончаемый серый пустырь, окаймленный морем... По мнению критика, фильм пронизан меланхолией, отчаянием, духовной апатией, что близко внутреннему состоянию даже тех режиссеров, мироощущению которых обычно был свойствен социальный оптимизм.

Ричард Аттенборо, поставивший в свое время получившую известность антивоенную сатирическую картину «О! Какая прекрасная война!», снял пессимистический, мрачный фильм. К группе фильмов, наиболее характерных для периода «безвременья» английского кино, французский кинокритик причисляет «Квадрофонию» Фрэнка Роддэма, «Разбитое стекло» Брайана Гибсона, герои которых (в обеих картинах главные роли играет популярный сейчас в Англии артист Фил Дэниэльс) — разочарованные идеалисты, их на каждом шагу подстерегает гибель от руки убийц. Кризис морали определяет и содержание фильма Джулиана Темпла «Дельцы от рок-н-ролла», рассказывающего о том, как заправилы шоу-бизнеса нещадно эксплуатируют «звезд» рок-музыки, чтобы спустя некоторое время выбросить их за ненадобностью на улицу ..



«Включенное радио», режиссер Крис Пти (фото из журнала «Филмз энд филминг», Великобритания).

●

Под прессом трудноразрешимых экономических проблем находится кинопромышленность Великобритании.

Как и в других странах Запада, в Англии посещение кинотеатров уменьшилось в период с 1975 по 1979 год почти в полтора раза. Этот процесс во многом объясняется постоянным ростом цен на билеты. Сложную ситуацию подтверждает факт, приведенный во французской прессе представителем английской ассоциации независимых продюсеров: если известный фильм Тони Ричардсона «Вкус меда» только за один месяц проката в 1962 году собрал 350 тысяч фунтов, то наиболее кассовые фильмы 1979 года принесли в лучшем случае 70 тысяч фунтов в год. Неуверенность кинопромышленников в том, что фильм окажется рентабельным, приводит к отказу компаний вкладывать деньги в кинопроизводство.

Н. Ставровская

Венесуэла

Картины национального производства, ранее почти неизвестные за пределами Венесуэлы, теперь появляются на экранах других стран мира. Ряд работ венесуэльских кинематографистов, особенно это относится к документалистике, получил высокую оценку на международных киносмотрах. Так, лента режиссера Хоакина Кортеса «Укро-

титель» была удостоена приза «Серебряный голубь» Краковского фестиваля короткометражных фильмов и завоевала высшую награду на кинофестивале в Сан-Антонио (США). Режиссеры Иван Фео и Антонио Леранди получили премию за дебют на киносмотре в Картахене (Колумбия), где была представлена их игровая лента «Портативная страна»; Луису Альфредо Санчесу, выпускнику ВГИКа, и Карлосу Мальдонадо Бургуану был вручен приз фестиваля в Сан-Себастьяне (Испания) за фильм «Да здравствует радуга!»

О современном состоянии и проблемах развития венесуэльской национальной кинематографии рассказала в интервью корреспонденту кубинского журнала «Боэмия» директор Венесуэльского института кино Клаудиа Насоа.

Несмотря на свои давние традиции, сказала Клаудиа Насоа, кинематограф в Венесуэле долгое время развивался лишь усилиями отдельных энтузиастов. Только в 1974 году правительство стало выделять на нужды кино первые кредиты; с этого времени кинематограф становится частью национальной культуры Венесуэлы. Сегодня в венесуэльской кинематографии трудятся режиссеры, имеющие опыт работы на телевидении, выпускники зарубежных киношкол, вчерашние кинолюбители.

Кинематограф страны сталкивается с немалыми трудностями, главной из которых является проблема проката. Несмотря на правительственный декрет, обязывающий прокатчиков отдавать предпочтение национальной кинопродукции, экраны страны заполняют ленты иностранного производства. Случается, что объявленный в программе кинотеатра венесуэльский фильм снимают с экрана после одного-двух дней демонстрации. Участь короткометражных лент еще более незавидна: им, как правило, вообще отказывают в прокате. Владельцы кинотеатров пытаются оправдать свои действия тем, что, мол, венесуэльские фильмы не вызывают зрительского интереса и их прокат не дает достаточных доходов. Однако можно назвать немало случаев, когда ленты наших режиссеров шли с аншлагом, опережая самые кассовые зарубежные картины. У нас есть уже целый ряд режиссеров, работы которых неизменно пользуются заметной популярностью, в их числе — Клементе де ла Сэрда, Роман Шальбо, Хулио Нери. Например, картина Клементе де ла Сэрда «Я — правонарушитель» имела беспрецедентный успех на экранах страны и дала прибыль, большую, чем даже знаменитый американский боевик «Челюсти». Тем не менее, режиссеру в Венесуэле чрезвычайно трудно добиться признания.

Венесуэльский прокат, рассказывает режиссер Сильвия Манрике, до сих пор не принял мою картину «Попутчики». Говорят, что в ней якобы «нет действия». Но чего в ней действительно нет, так это эротики, отсюда и равнодушие прокатчиков... А ведь фильм с успехом демонстрировался на международных кинофестивалях, имеет положительную прессу, приобретен другими странами. В Венесуэле же его не показывают, и это огорчительно. Как и десять лет назад, экраны страны заполнены американскими фильмами, эпатирующими зрителя эпизодами насилия и сексуальными сценами. Предприниматели в сфере проката стараются удовлетворить самые низменные вкусы, нанося тем самым ущерб развитию подлинно национального кинематографа, исследующего насущные проблемы страны...

Нам приходится постоянно бороться за само существование национального кинематографа, отмечает в своем интервью Клаудиа Насоа. Трудность заключается в том, что государственных бюджетных ассигнований явно недостаточно. В 1980 году на кино было выделено всего 8 миллионов боливаров. Этого не хватает даже для технического обеспечения съемок. Поэтому большинство фильмов финансируется либо совместно с иностранными кинокомпаниями, либо в долг с частными продюсерами.

Реакционные круги в стране прилагают большие усилия, чтобы помешать развитию прогрессивного киноискусства. Так было, к примеру, с картиной режиссера Хулио Нери «Электрофония», которая вышла на экраны лишь после настоятельных требований прогрессивной печати. А ведь венесуэльская кинематография в праве гордиться фильмом Нери: «Электрофония» вызвала широкий отклик в европейской прессе, получила Специальную премию жюри на фестивале в Биаррице (Франция). Выход картины с интересом ждали и в Венесуэле. Однако реакция буквально встретила фильм в штыки; в прессе появились утверждения, будто работа Нери — это не что иное, как завуалированный призыв к свержению правительства. Общественность дала достойную отповедь инициаторам этой кампании, но у прокатчиков появился предлог, чтобы преградить прогрессивному фильму путь на экраны страны.

Все это приводит к уменьшению числа фильмов в Венесуэле: если два года назад в производстве находилось более тридцати картин, то сейчас это количество сократилось до десяти...

Нас, венесуэльцев, пишет на страницах каракасской газеты «Эль Насьональ» критик Родольфо Исагирре, не может не радовать факт признания венесуэльского кино за рубежом. Наши картины получают международные награды, о них пишут и говорят. Но, как это ни парадоксально, сами венесуэльцы почти не знают своего кинематографа...

В. Моисеев

Вьетнам

На Ханойской студии художественных фильмов завершена работа над художественной картиной «Родная земля», повествующей о мужестве и героизме вьетнамского народа в борьбе против китайских экспансионистов. Создатели этого первого в истории отечественного кино фильма-эпопеи режиссер Хай Нинь и сценарист Хоанг Тить Ти (авторы таких лент, как «17 параллель —

дни и ночи», «Первая любовь») воскресили на экране события февраля 1979 года, когда 600-тысячная армия китайских агрессоров совершила вероломное нападение на социалистический Вьетнам.

В основу сюжета фильма положен подвиг защитников городка Донгданг в провинции Лангшон, где бойцы Народной армии и ополченцы отважно сражались с превосходящими силами китайской армии. Преступной агрессии китайской военщины противопоставляются стойкость и несгибаемое мужество вьетнамского народа, вставшего в час опасности на защиту священных рубежей своей Отчизны.

Как отмечал режиссер-постановщик картины Хай Нинь, перед творческим коллективом была поставлена задача показать патриотизм народных масс, их сплоченность вокруг Коммунистической партии в защите революционных завоеваний. Главные действующие лица — испытанные бойцы, участвовавшие в борьбе против французских колонизаторов и американских агрессоров, а также совсем молодые люди, взявшие в руки оружие по призыву партии.

●

Уже более пяти лет существует в городе Хошимине Объединенная киностудия — второе по значению и масштабам производства кинопредприятие страны. За это время было выпущено немало художественных, документальных и мультипликационных лент, получивших заслуженное признание зрителей и критики как во Вьетнаме, так и за рубежом — «Опустошенное поле», «Сезон теплых ветров», «Приключения кузнечика Мена», «Репортаж с земли Ангкор-Вата» и другие.

Среди новых работ студии — художественные картины: «Связь с Кондао» (режиссер Лам Шон) — о борьбе узников сайгонских тюрем, «Бесконечная ночь» (режиссер Кхыонг Минь Туен), рассказывающая о смелых действиях южновьетнамских партизан, потопивших вражеское судно, «Зеленое убежище», посвященное деятельности подпольщиков в годы марионеточного режима, «Пламя Кронгаюнга» (режиссер Кхой Нгуен) — о патриотической борьбе национальных меньшинств горного района Тэйнгуена и другие.

●

В Ханое создан Институт театра и кино — это новое высшее учебное заведение, которое было образовано в результате слияния театрального и хореографического училищ и Национальной киношколы. На факультетах нового института (режиссерском, актерском, художественном) будут обучаться около 1200 студентов.

А. Соколов

Индия

В Дели в рамках VIII Международного кинофестиваля состоялся ретроспективный показ фильмов, созданных известным режиссером Мриналом Сеном. За 25 лет своей творческой деятельности Сен поставил 20 картин, из которых 17 были отобраны для демонстрации в одном из лучших кинозалов индийской столицы — «Маваланкар Аудиторием».

В статье, озаглавленной «В фильмах Мринала Сена правдиво отображена жизнь народа», индийский кинокритик Трилокинатх Шривастав пишет, что в картинах этого режиссера зримо воплощены надежды и чаяния простого человека, его борьба за лучшее будущее. Отмечая острый классовый характер конфликтов в лучших фильмах Мринала Сена, Шривастав приводит его высказывание: «Как личность я тесно связан с современностью. Этого нельзя избежать, так как бедность, голод и социальная несправедливость до сих пор продолжают оставаться основными реалиями многих развивающихся стран. Задача кинематографистов — поверять свое творчество духом времени...»

Ю. Корчагов

Испания

Испания — одна из стран, где проводится самое большое количество киносмотров. Ежегодно здесь устраивается 12 международных фестивалей, разнообразных по тематике. Но в последнее время в испанской прессе много пишут о кризисном положении большинства фестивалей. Помимо возникающих в связи с их проведением финансовых трудностей, заметно снизился общественный интерес к такого рода мероприятиям.

Времена франкизма ушли в прошлое — теперь испанские зрители могут смотреть картины в обычных кинотеатрах, освобожденных от оков цензуры, тогда как прежде многие из иностранных лент, запрещенных для проката в Испании, они могли увидеть лишь на фестивальных экранах. На коллоквиуме, где в обсуждении «фестивальной проблемы» принимали участие кинематографисты и литераторы, режиссер Луис Берланга, в частности, отметил: «50 миллионов песет, которые получают наши фестивали в качестве субсидий, могли бы с гораздо большей пользой послужить испанскому кино, если бы были использованы, к примеру, для налаживания системы проката...»

Тем не менее число кинофестивалей, проводимых в Испании, продолжает множиться. 1980 год стал датой рождения еще одного международного фестиваля — в столице Андалусии Севилье. Там демонстрировались такие значительные картины последних лет, как итальянские — «Дерево для башмаков» Ольми, «Христос остановился в Эболи» Рози, венгерские — «Вера Анги» Габора, «Венгры» Фабри и ряд других. Довольно широко было представлено и латиноамериканское кино: зрители фестиваля увидели «Власть народа» чилийского режиссера Гусмана, «Каноа» мексиканского режиссера Казальса, «Портрет Терезы» кубинского режиссера Веги. Премьер испанских фильмов было не много. Среди них: «Ее зо-

лотые годы» Ласаро, «Вспышка» Силуэты, «Умереть от страха» Порто, «Правда в селе Савольты» Дрове.

Наряду с таким престижным и популярным фестивалем, как МКФ в Сан-Себастьяне, в Испании проводятся и киносмотры более скромные, в них участвуют картины, по тем или иным причинам обойденные вниманием прокатчиков. К таким киносмотрам относится и Неделя латиноамериканского кино в Уэльве. Ее организаторы ставят своей целью показать испанской публике практически неизвестные ей латиноамериканские фильмы. В программу включаются также ленты Испании, Португалии и некоторых других европейских стран. Нынешний фестиваль чествовал известную мексиканскую актрису Марию Феликс, приехавшую в Уэльву на открытие ретроспективы фильмов 50-х годов с ее участием — «Кукарача», «Влюбленная». «Прекрасная Остеро» и другие.

Современное латиноамериканское кино на фестивале в Уэльве было представлено картинами из многих стран континента. С большим интересом был встречен фильм из Пуэрто-Рико «Бог их создал» режиссера Хакобо Моралеса. На просмотрах секции «Латинская Америка, увиденная со стороны» демонстрировались ленты, сделанные европейскими режиссерами: «Издалека я вижу эту страну» режиссера из ФРГ Христиана Цивера, «Когда нет больше Эльдорадо» режиссера Клода Шампиона (эта лента сделана в форме монтажа 75 тысяч фото с включением различных материалов о жизни народов Латинской Америки). Документальный характер носил фильм «Сильнее, чем огонь», посвященный событиям 11 сентября 1973 года — началу контрреволюционного мятежа в Чили; в нем собраны в основном неизвестные кино- и фотодокументы, радио- и телезаписи. Во время фестиваля состоялся «круглый стол» на тему «Перспективы распространения латиноамериканского кино», где обсуждались возможности создания новой структуры проката в странах Южной Америки.

Т. Ветрова

Италия

«Все деятели итальянского кино осознают, что они потеряли не только своего кинематографического наставника, но и учителя жизни», — отмечалось в статье, опубликованной в газете «Унита» по случаю кончины Серджо Амиджи, человека, сыгравшего «огромную роль в культурной жизни страны».

Придя в кинематограф двадцатилетним юношей, Амиджи плодотворно работал до последних дней своей жизни (драматургу было 76 лет, когда он умер). «Неутомимый труженик, неиссякаемый источник идей», старейший кинематографист Италии активно участвовал в кинематографических дискуссиях, не пропускал фестивалей, семинаров, выступал на страницах кинопрессы.

Амиджи работал со многими крупнейшими режиссерами Италии. Еще до второй мировой войны он писал сценарии для Брагальи и Поджоли. Но подлинного расцвета достигло его творчество в послевоенные годы: Амиджи — один из основоположников неореализма. Вместе с совсем тогда еще молодым Федерико Феллини драматург написал сценарий для фильма «Рим — открытый город», ставшего манифестом нового направления в киноискусстве. С режиссером Роберто Росселлини Амиджи связывала многолетняя творческая дружба, он работал над сценариями его картин «Пайза», «Машина, убивающая плохих», «Стромболи — божья земля», «Генерал Делла Ровере», «Да здравствует Италия!» и других.

Амиджи участвовал в создании таких шедевров неореализма, как картины «Шуша» Витторио Де Сика, «Хроника бедных влюбленных» Карло Лидзани (в советском прокате «Повесть о бедных влюбленных»), «Трудные годы» Луиджи Дзампы. С именем Серджо Амиджи связано и появление нового жанра в кино, получившего название «комедия по-итальянски»: он работал над сценариями для Альберто Сорди.

Фильм «Маленький, маленький буржуа» с Сорди в главной роли, в создании которого также принимал участие Амиджи, стал подлинным событием в итальянском кино. Картина эта с успехом демонстрировалась на одном из Московских международных кинофестивалей.

Работа Амиджи в кино неразрывно связана с его общественной деятельностью. Он активно участвовал в движении Сопротивления: явочная квартира, которая предстала перед зрителем в фильме «Рим — открытый город», — это подлинное место встреч итальянских патриотов, среди которых был и Амиджи.

Он «...всегда сражался за свободу, демократию, прогресс», — отметил на траурном митинге, посвященном памяти Амиджи, Альдо Торторелла, выступивший от имени Центрального Комитета Итальянской коммунистической партии.

Л. Зиман

Народная Республика Конго

Первыми работами конголезских кинематографистов были короткие кинорепортажи, посвященные актуальным проблемам жизни молодого африканского государства, борьбе народа Республики Конго за переустройство общества на прогрессивных началах. В 1974 году на Международном кинофестивале в Ташкенте демонстрировался первенец конголезской игровой кинематографии — фильм «Свадебный выкуп», получивший Диплом и Приз Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами. Поставленная режиссером Х. Комба по роману К. Малонга «Легенда о Мфуму Мазоне», эта картина рассказала о борьбе старого и нового в сознании народа освободившейся страны, затрагивая

важные социальные вопросы конголезской действительности, намечая пути их решения.

Недавно режиссер Жак Мишель Чисуку закончил работу над фильмом «Часовня». Пафос картины — в обличении колониализма. В ней воссоздан один из эпизодов деятельности миссионеров на африканском континенте, в результате которой африканцам навязывалась чуждая им религия и происходило уничтожение народной культуры.

...Миссионер, обосновавшийся в расположенной неподалеку от Браззавиля деревушке, приказывает своей новообращенной пастве возвести католическую часовню. Деревенские жители отправлены на принудительные работы, которые, как надеется миссионер, отвлекут их «от традиционных обрядов». Теперь деревенская община разделена на сторонников миссионера и «детей дьявола», язычников.

В школе при миссии, где обучают детей крестьян, ученикам внушается, что их предки — галлы, а столицей их племени является Париж. Учителя не брезгуют при этом и телесными наказаниями; вдалбливая в головы подростков десять евангельских заповедей, они щедро раздают им подзатыльники. Сами же «пастыри» не знают для себя никаких запретов: развращая паству, они делают будущих христианок своими наложницами...

В борьбу с миссионером и его сторонниками вступает юный Адуку, мечтающий освободить свой народ. Образ Адуку олицетворяет в фильме стремление к независимости, самоотверженную готовность пойти на любые жертвы ради счастья соплеменников.

...Часовню, на которую миссионер возлагал такие надежды, подожгли. Вначале деревенские жители смотрят на пожар равнодушно, но когда, чтобы учинить расправу над крестьянами, в деревню прибывают вызванные миссионерами солдаты, они сталкиваются с отчаянным сопротивлением, которого, казалось, нельзя было здесь ожидать...

Л. Голден

Сальвадор

Прогрессивные кинематографисты мира не остаются в стороне от тех драматических политических событий, которые развернулись в Сальвадоре после свержения хунтой демократического правительства.

Голландский режиссер Франк Диаманд в фильме «Сальвадор»: революция или смерть» хроникальным методом воспроизводит ход политических событий в стране с октября 1979 года до весны 1980. Рассказанная в фильме история маленького латиноамериканского государства — это история борьбы народа против феодализма и американского империализма. В фильме показаны приход к власти в октябре 1979 года демократического правительства, затем переворот, осуществленный в январе 1980 года военной хунтой, а также забастовки и демонстрации, прокатившиеся по стране в ответ на жестокие репрессии хунты.

Среди безымянных героев фильма — поднявшиеся на борьбу рабочие, крестьяне, интеллигенция. Авторы стремились поведать народам мира правду о стране, превращенной в концентрационный лагерь. Глубокой экспрессией отмечены некоторые кадры фильма: мужчина пишет на стене слова «Революция или смерть», пишет кровью человека, только что убитого здесь же, на улице; женщину, почти потерявшую сознание, тащат в полицейский участок, где ее ждут жестокие пытки .. Десятилетняя девочка рассказывает, как на ее глазах была убита мать. Бежавшие из тюрьмы люди говорят перед камерой о перенесенных страданиях, зритель видит глубокие шрамы на их лицах — следы истязаний и побоев...

Рискуя жизнью, в невероятно сложных условиях снимал сальвадорский режиссер Диего де ла Тексера другой фильм на эту же тему — «Сальвадор: народ победит!». Картина представляет собой киноанализ событий в Сальвадоре — исследование, проливающее свет на многие процессы политической жизни. В частности, фильм помогает правильно понять истоки народного движения, которое в 30-е годы возглавил сальвадорский патриот Фарабундо Марти, а также разобраться с исторической точки зрения в событиях 1980 года. Свидетельства очевидцев, кадры, рассказывающие о последствиях варварских акций проамериканской антинародной хунты, сменяются репортажами с места военных действий и эпизодами боевой подготовки борцов за свободу. Финал фильма повествует о том, как молодой человек, потерявший во время войны родителей, становится бойцом Освободительного фронта имени Фарабундо Марти.

По отзывам критиков, фильм очень прост по форме: в центре рассказ о том, как во время восстания 1932 года власти жестоко расправились с 30 тысячами крестьян. Затем на экране — события мая 1980 года, когда 2500 жителей деревни Чалатенанго пали жертвами напалмовой атаки; на следующий день 600 человек, уцелевших от напалма (главным образом, женщины и дети), были расстреляны на границе с Гондурасом. Очевидец этой трагедии рассказывает, как каратели подбрасывали детей в воздух и стреляли по ним, как по мишеням. В фильм включены также кадры телевизионной хроники, что, по мнению прессы, создает особую атмосферу подлинности. Картина Диего де ла Тексера завершается впечатляющим эпизодом: участник освободительного движения выходит из леса с кинокамерой, отдает женщине, чтобы она спрятала ее в корзине с бельем, а из корзины достает автомат и повязку бойца революционной армии...

Как подчеркивал английский кинокритик Мартин Оти, рецензирующий фильмы о Сальвадоре в журнале «Мансли филм бюлетин», с тех пор как к власти пришла администрация Рейгана, предостережения и опасения многих прогрессивно настроенных обозревателей подтвердились: США оказывают военную помощь хунте и посылают «советников» в Сальвадор, а главное, Соединенные Штаты полностью одобряют якобы положительную роль хунты и оправды-

вают прямое военное вмешательство в дела страны, о чем неоднократно заявляли и Рейган, и Государственный секретарь Хейг. В этом контексте фильм «Сальвадор: народ победит!» привлекает к себе особое внимание; события в Сальвадоре освещаются в нем с позиций, прямо противоположных измышлениям западной пропаганды.

Н. Козловская

США

Почти год назад мир узнал о смерти известнейшего английского певца и композитора Джона Леннона, в последние годы жившего в Америке. Убийство произошло 8 декабря 1980 года среди бела дня в Нью-Йорке и было совершено неким Марком Чэмпаном, решившим преступлением «прославить» свое имя. Обозреватель «Имаж э сон» обращает внимание на странное сходство, которое может показаться символичным: именно здесь, рядом со зданием Дакота Билдинг, где жил Леннон, в свое время Роман Полански снимал свой «демонический» боевик — фильм «Ребенок Розмари», проникнутый атмосферой мистики и страха. Декабрьская трагедия, вызвавшая огромный резонанс на страницах мировой печати, — еще одно доказательство неслыханного разгула насилия, царящего в Америке, насилия, борьбе с которым отдал много творческих сил сам Леннон. Газета английских коммунистов «Морнинг стар», воспроизводя трагические подробности убийства певца, высоко оценила прогрессивное направление его искусства. «Голос мира, оборванный насилием», «Дайте шанс миру», — так сказал Джон» — названия этих статей в «Морнинг стар» красноречиво говорят о той роли, которую отводила Джону Леннону прогрессивная общественность, поклонники его яркого музыкального дарования. Один из организаторов группы «Битлс», Леннон являлся автором десятков песен, многие из которых имели недвусмысленную антибуржуазную направленность.

Творческий путь Леннона был тесно связан с кинематографом. Вместе с остальными тремя участниками квартета «Битлс», он был занят в гротесковых комедиях Ричарда Лестера «Ночь после трудного дня» (1964) и «На помощь!» (1965). Лестер, всерьез заинтересовавшийся актерскими возможностями Леннона, в 1968 году пригласил его сыграть роль в нашумевшей антивоенной комедии «Как я выиграл войну».

Пожалуй, самым значительным достижением группы стал полнометражный мультипликационный фильм «Желтая подводная лодка». (1969) режиссера Джорджа Даннинга Замысел картины, ее драматургия, изобразительное решение, наконец, фонограмма, почти целиком состоящая из песен «Битлс», сильны своим гуманистическим пафосом. Именно из-за антивоенной, антибуржуазной направленности «Желтая подводная лодка», как известно, была встречена консервативной буржуазной прессой крайне прохладно и получила право на демонстрацию лишь через десять лет после завершения съемок.

Кроме того, Джон Леннон был автором нескольких экспериментальных короткометражных лент: «Номер пять» (1967), «Двое невинных» (1968), «Надругательство» (1969), «Дайте шанс миру» (1969), «Муха» (1971), «Апофеоз» (1971). Наконец, одним из последних документов, запечатлевших процесс создания Ленноном его песен, стал фильм «Представьте себе» (1972), в котором воспроизведена работа певца и композитора над пластинкой с одноименным названием.

П. Светов

Чехословакия

События в новом фильме Карела Кахини, снятом по сценарию Владимира Кернера, — «Сахарная хибарка» происходят в захолустной деревеньке Сенинка в Северной Моравии. Основные персонажи картины — переселенцы, приехавшие после окончания войны, в 1945 году, заселять чешские пограничные районы. Среди них находится и вдова погибшего партизана Франтишека Пршибла с двумя маленькими сыновьями Ондрой и Мартином

В деревне, где решает поселиться Пршиблова со своими детьми, как и во всем пограничном районе, не спокойно. Здесь еще дают себя знать отголоски войны. Война наложила отпечаток и на психологию людей, трудно привыкающих к мирной жизни. Центральной в фильме является тема нравственного созревания его юных героев, попадающих в драматические ситуации, рано узнающих, что такое смерть, насилие и жестокость вооруженной борьбы. Важное место занимает в картине образ немецкого антифашиста Бартла, возвращающегося в родные места из концентрационного лагеря. В фильме снимались Яна Швандрова, Михаил Длоуги, Марек Шикулаш, Мирослав Махачек, Иржи Кодет.

И. Обутин

Виктор Астафьев,
Евгений Федоровский

Не убий

Вдоль морского прибрежного припая медленно, одышливо ползет старый пароход. По левому борту его безбрежное море в холодных взлохмоченных волнах; по правому борту — сверкающий под холодным солнцем голый лед, на который рушатся, накатываются волны.

Берегов не видно ни с той, ни с другой стороны. Безжизненно все вокруг. Лишь пароход, сверху кажущийся букашкой, ползет и ползет, сгрызая, как древесину, волну за волной.

Вдруг от солнца, с ослепляющей стороны неба повалились на пароход самолеты, пластанули по нему пулеметами, сыпанули черные, похожие на поросят, бомбы.

Все это: и пароход, и самолеты, и черные бомбы, зависшие меж ними, останавливается, замирает, и по остановившемуся кадру текут слова: «Этот фильм расскажет об одном из многочисленных эпизодов прошлой, Великой Отечественной войны. Произошло это на северной окраине нашей страны, в Белом море, весной 1942 года».

Бредет, скользит на белом насте маршевая рота. Странная, непохожая на роты, посланные на другие фронты. Те, другие, имели хоть какую-то боевую форму, были лучше одеты, лучше обучены военному ремеслу, лучше вооружены и накормлены. Эта рота, ведомая старым, прихрамывающим капитаном, в котором, наверное, больше военного жлеза, чем собственных потрохов, направлялась на замену поредевших североморских заслонов. Там, в бессонных штабах, рассудили здраво: у Печенги фронты уперлись лоб в лоб, и ни с места. Значит, там легче. Значит, выстоят. И больше для видимости заботы, чем для собственного успокоения, отрядили пополнение, одетое кто во что: шинеленку, сменившую не одного хозяина, шубейку, ватник. Пожилые люди, давно смирившиеся с нелегкой своей службой, и совсем молодые, сорванные с родных деревенских печей самых глухих углов, неблагодатных, вечно недоедающих северных областей, — шли они по лысой кольской земле.

Одни камни — клыком из снега, да хлесткие стволики кривых полярных березок, да еще что-то чудное, серенькое, вроде чахлой полыньки, кустиками — ягель да ветер, мозглый, весенний, иголками несущийся с далеко шумящего моря.

Андрюшка Булыгин вытягивает тощую шею из широкого шинельного воротника — подними его за этот ворот — выпадет, — таращится на мглистое даже днем, тучистое небо, на голые валуны, то и дело сдвигая каску, спадающую на глаза с шапки, жмется к молчаливому усатому дядьке.

— Тут и пожрать... не разживешься.

Дядька, сердитый, сухой лицом, не удостаивает его ответом. Идет и идет.

Андрюшка остановился, как вкопанный, рот его отворился.

— Мотри! Корова с рогами!

Из-за камней, из-за поворота выносится оленья упряжка — важенки и самец-коренник. Ненец-солдат, с трубкой в зубах, равнодушный и молчаливый, объезжает внезапно застывший строй — все видят в нартах лишь голые пятки мертвого человека, накрытого брезентом.

Грохот боя все ближе, ближе. То и дело роте приходится сбиваться на обочину, уступать место тем, кто выходит из пекла боя.

Рвет мотор шофер, тащит на прицепе ган-

кетку — обгоревшую, с рваной дырой в башне. Танкетка из тех знакомых Андрюшке по кино, по парадам, которые давно сгорели и погибли на других фронтах.

Хлещет отощавших одров возница. Застряла в колдобине повозка. А в ней раненые. Один замотан бинтами так, что виден только глаз.

— А ну, навались! — кричит капитан.

Андрюшка проявляет неожиданное проворство, тужится изо всех сил, толкая повозку; капельки пота заблестели на носу, а глаза, не мигая, смотрят на раненого. Обмотанный бинтами человек хватко вцепился в рукав Андрюшки, стал настойчиво совать ему какой-то предмет. В руках Андрюшки оказалось оружие, не положенное рядовому пехотинцу, — нож с деревянной черной ручкой, в деревянных же ножнах.

Раненые пошли гуще. Кто мог, тот шел, кто не мог, того везли в бричках. Потеплело на сердце, когда встретились с морячками из морского десанта. Морячки шли на отдых и собрались было освистать пеструю пехоту, но старшой гаркнул: «Отставить!» — и они притихли. У Андрюшки глаза заполыхали от зависти при появлении моряков.

— У кого табачок, пехота? — крикнул один из матросов.

Андрюшка сорвался с места, отмахнул полу необъятной своей шинели, выхватил из штанов жестяную конфетную баночку.

— Самосад! Курит весь детсад!

Моряки дружно навалились на табачок. Один из них спросил из вежливости:

— Откуда будешь, дружок?

— Да вроде архангельский...

— А что «вроде»?

— Так из-под самого низу.

— С глубинки, значит?

— Ага... И в военкомате — на Северный, говорят... Думал, во флот... — тараторил Андрюшка, обласканный вниманием. — А тут нате вам ..

Кто-то протянул котелок с мятой, перезимовавшей под снегом брусникой

Андрюшка загреб пригоршню, сунул ягоду в рот, сморщился, съел.

— Подъем!

Андрюшка, хлопая полами шинели, заторопился в строй.

Разметывая снег, неожиданно выбился на дорогу командирский «виллис», с визгом затормозил. Сидевший рядом с шофером майор вырвал взглядом капитана, нервным кивком подозвал к себе. Тот подбежал, козырнул.

Майор оглядел пополнение.

— Н-н-на-а-а-а... Одного из гренадеров — для сопровождения.

— Какого сопровождения?

— Раненых. Пароходом. До Архангельска. Первый номер — Огородников. Нужен второй.

Капитан что-то посоображал, отыскал глазами Андрюшку.

— Боец Булыгин, ко мне!

Андрюшка кинулся к виллису, вытянулся перед командирами, прижав винтовку к бедру.

— Значит, так! — тоном, не терпящим возражений, заговорил майор, переглянувшись с капитаном и поняв его. — Получишь сухой паек на неделю и с Огородниковым, на последней полуторке, — майор жестом показал в обратную сторону, туда, где скрылись морячки и куда едут раненые. — Глядишь, еще с мамкой свидишься..

Мглистая, ветреная ночь.

Волны накатывают на обледенелые сваи.

Покачивается старый, дореволюционной постройки пароход с большим красным крестом на трубе.

Обдает студеными брызгами раненых, скорбной чередой движущихся по скользким скрипучим сходням.

Слышатся тяжкие вздохи орудий. Небо то и дело озаряется зловещими сполохами. Раненых спускают с обрыва по вырубленным во льду ступенькам. Одни бредут сами, других несут на носилках. Сколоченные наспех доски сходен пружинят под ногами санитаров.

Старик, капитан парохода, словно кенарь в клетке, прыгает по мостику, тревожно поглядывает в сторону моря, где уже брезжит рассвет.

На причале падает кто-то, вскрикивает от боли. Подбегает сестра

— Ну, что ты, что ты? Потерпи, потерпи...

Капитан дробит шажками по мостику. Останавливается, смотрит на крышу рубки. Там неясно чернеет силуэт спаренного пулемета:

— Эй, на рубке!

Свешивается голова Андрюшки:

— Чего?

— За небом гляди! Неровен час...

Андрюшка подходит к флегматичному сержанту Огородникову. Сержант выплевывает окурок в черную воду.

— У немца побудка в шесть. Потом завтрак. Так что будет не раньше семи...

Оба смотрят на причал, по которому тянутся раненые.

— Все, капитан! — кричит военврач в белом кожушке.

— Сколько? — перегнулся капитан с мостика.

— Четыреста семь, не считая персонала и моряцких душ.

— Эх-хе-хе! — кряхтит капитан, направляясь к переговорной трубе. — Души-то есть, а вот насчет моряцких... — Резко двинул ручку. В пароходе что-то залязгало. Из трубы вывалились клубы густого дыма. Ветер понес дым к берегу. Причал с обрывом скрылись из вида. На мгновение открылись причал и поселок на заснеженном берегу, испятнанном взрывами бомб, и снова исчезли, теперь уж в облаке пара, со свистом рванувшего из недр парохода. Пар отнесло движением за корму. Между пароходом и причалом завертелась водоворотом черная вода и било в причал крошеным льдом, вертело и толкало по воде дохлых рыбешек.

По курсу парохода всходило солнце, все явственней и дальше высвечивая ледовое поле — неровное, торосистое.

— Отстань! Чего прицепилась? — раздался крик на палубе.

Андрюшка и Огородников воспрянули ото сна, виновато зашарили руками по пулемету.

Раненый с забинтованной головой, отстраняя сестру, тащится к борту парохода.

— Дай море посмотреть!

— Выпадешь! Отвечай за тебя.

— Я шесть месяцев у этого блевотного моря из боев не выходил и в глаза его не видел! Это ты можешь понять?

— Ну и смотри, пожалуйста! А чего орать-то?

Раненый долго всматривается в морской простор. С моря дует. Холодно. Неуютно. Поежился раненый, покачал головой!

— Эх, море, море! Алые паруса... Ассоль... Пошли, дорогуша, лучше чай пить, и извини меня, ро-ман-ти-ка! В рот пароход, в задницу барж-жа!

— Слыхал? — встрепенулся Огородников.

— Че?

— Чай дают, вот че!

— А пулемет?

— Что с ним станется? Ступай. Я подежурю.

Андрюшка скатился вниз по ступенькам, остановился в растерянности: куда ни кинь взгляд — лежали, сидели, стонали, храпели во сне раненые.

Близко от лесенки метался в бреду морячок, вскакивал с лежака, рвал на себе тельняшку, под которой белели бинты.

— Кидай, мать твою!..

— Господи! — прошептал Андрюшка, узнав того морячка, который подарил ему ножик, и невольно пошарил его на поясе, сжал пальцами.

Возле моряка на коленях стоял другой моряк, тоже раненый, успокаивал, прижимал к лежаку. Заметил Андрюшку.

— Разведку вспоминает... Напару ходили. Ты, браток, сестру пошукай. Скажи, Чалый психует.

Андрюшка побежал за сестрой, искал ее в кубриках, в кают-компании, превращенной в палату, в трюмах. Всюду лежали раненые. Андрюшка запалился, навалился на борт и услышал в небе гул. Поднял голову — там разрозненным табуном шли тяжелые самолеты, тянулись вдаль усталые, опорожненные, не обращая вроде бы никакого внимания на утлое суденышко, сильно клубящее черным дымом.

Заруливают на стоянки тяжелые немецкие

самолеты. За ними, резко свистя, снижаются истребители прикрытия. Летчики откидывают колпаки фонарей, расстегивают привязные ремни, какое-то время сидят расслабленно, устало, затем легко, почти ухарски выбрасываются из кабин, спрыгивают на землю, потягиваются, разминая занемевшие спины. Каждый подмигивает приближающемуся механику, мол, все в порядке.

Флаг-майор Франц Воцебум любовно оглядывает свою хорошо потрудившуюся стаю летчиков — все вернулись живые, никто не заблудился, дело сделано.

А тут еще механик сообщает радостную новость:

— Господин флаг-майор, завтра прилетает смена.

Воцебум завез лапой по плечу механика так, что тот присел. Летчики, смеясь, тянутся за ним в столовую, что-то пересказывая друг другу, показывая стрельбу, падение самолетов, бегущих россыпью в панике и тонущих в море людей.

В столовой — стандартной, с низким, из палубной доски, потолком — Воцебум рявкает.

— Майтингер! Куль! Шверин! Бацатко! Райдль!

Те, кого он называет, вскакивают.

— У вас по двадцать пять боевых. Завтра вы улетаете в отпуск.

— Таков приказ рейхсмаршала, детка, — злорадно шепчет один из названных пилотов молоденькому соседу по столу. — Двадцать пять — и родина! А у тебя — три! Маме с папой придется подождать...

Андрюшка, наконец, нашел сестру. Она на корме покуривает с раненым матросом; раненую ногу он водрузил на кнехт, сестру же прикрыл полой бушлата, загребастал рукой — идет интимная беседа.

Андрюшка аж задохнулся от негодования:

— Там Чалый психует, а ты!

Сестра вопросительно смотрит на собеседника, тот с сожалением отпускает ее.

— Чалый — это серьезно.

Андрюшка, сердито стуча ботинками, поднялся на крышу, натянул сидор, надел через плечо винтовку, завязал покрепче уши шапки, чтобы не растерять трюмное тепло.

— Попил чайку-то? — спросил Огородников.

— Попьешь тут, — ворчит Андрюшка.

— Вроде летит? — насторожился Огородников.

Андрюшка — прыжком к спарке пулеметов, завертел головой, оглядывает горизонт и небо. И наткнулся на крохотную, но гудящую точку.

Огородников, щурясь, смотрел на эту точку, как бы стоящую на одном месте, и обреченно проговорил:

— Рама! Мать ее!..

— Какая рама?

— Немецкий разведчик... Теперь наведет...

«Рама» по касательной стала падать, приближаясь к пароходу. Андрюшка начал было вертеть пулеметом, но Огородников удержал его.

— Эту суку просто не возьмешь! Бронирована.

«Рама» тормозила, выпустив щитки, и на небольшой высоте почти зависла над пароходом.

Во все глаза смотрел Андрюшка на воздушное чудище с широкими, как у ворона, крыльями, маленькими моторчиками, которые, продолжаясь двумя тонкими балками, заканчивались широкой же перекладиной с рулями высоты.

Но вот взгляд его уперся в то, что висело посреди моторов и крыльев, — в кабину. Нос ее поблескивал, как граненый алмаз, и там виднелось черное пятно сидящего человека. А сзади этой кабины, похожей на детскую «зыбку», зияла дыра...

Верзила-штурман двинул к этому люку крупнокалиберный МГ, чтобы изрешетить старое русское корыто. Но у пилота Цаха возникла какая-то мысль.

— Не надо, Мартин, — загадочно проговорил пилот. — Лучше сделай несколько снимков.

Мартин капризно отодвинул пулемет и опустил к люку кронштейн с аэрофотоаппаратом,

вставил полукруглую коробку кассеты, щелкнул затвором раз, крутнул рукоятку перемотки пленки...

По-немецки разрозненные крики: «Летят! Летят!»

И как единый выдох: «Летят!»

Послышался гул тяжелого трехмоторного «юнкерса». Встречающие заволновались.

Когда «юнкерс» подрулил к толпе, распахнулась гофрированная дверь и посыпали на землю пассажиры, особенно резко стала видна разница между старожилами и новичками. На тех, кто прилетел, были хромовые сапоги, парадные френчи, белые шарфики, «старички» же, включая самого Воцебума, имели довольно затрапезный вид: носили пилотки, кургузые куртки, застегнутые на крючки, войлочные сапоги с молниями.

— Сейчас ты увидешь, Ули, — пробубнил Воцебум Цаху, отыскивая кого-то взглядом среди прибывших, — врожденного летчика. В нашем училище всегда был первым.

В широком проеме транспортника показывается Хорст Бётгер. Видит Воцебума, радостно бросается к нему, но сдерживает порыв, пытается по-уставному отрапортовать о прибытии.

— Представляться будешь завтра.

— Так вот кому я обязан назначением в Норвегию?! — догадывается Бётгер.

— Ты думал, о тебе печется ангел? Нет. Старый друг дороже новых двух, говорят русские, а они говорить умеют. Не дай бог, воевать научатся так же, как треплют языком... — произнося все это, Воцебум потискал Бётгера и отстранил его от себя, с явным удовольствием оглядывая любимца. — Позволь представить?

— Ули Цах — пилот «рамы», — летчик вяло пожимает руку Бётгера.

— Между нами, — Воцебум не замечает натянутой улыбки Цаха. — Его зовут «Игрушка Ули».

— По такому случаю... Вы не соскучились по «боммерлюндеру»? — предлагает Бётгер.

— О-о, я и забыл, как он пахнет! — восклицает Воцебум.

Так вот, без уставной формалистики, но и без фамильярностей встречались летчики прославленных люфтваффе.

В белые полярные ночи окна приходится закрывать темными шторами. Идет хроника. Кино здесь, на северном краю земли, для летчиков — единственное развлечение и единственная связь с миром

Воцебум поднимается, наклоняясь, выходит в освещенный коридор, читает письмо, медленно складывает его, запихивает в карман куртки, задергивает молнию. Все делает мрачно, заторможенно.

— Я не помешал? — спрашивает появившийся Бётгер.

— Калач — это где?

— Где-то на юге России, в районе Сталинграда.

— Там погиб мой брат. Третий за эту кампанию.

— И нашу семью, как тебе известно, не помиловал бог. — Пытается утешить друга Бётгер.

Воцебум и Бётгер пересекают коридор и оказываются в большом зале кают-компании. В углу бюст Гитлера, на стенах портреты Геринга, Рихтгофена, Штудента, Удета, Мильха и других асов люфтваффе.

Летчики останавливаются перед огромной картой мира. В европейской части темной краской залиты все пространства, захваченные Германией к весне 1942 года. Но они все равно кажутся маленькими по сравнению с территориями Урала, Сибири, Дальнего Востока.

— Сколько стало русских?

Бётгер пожимает плечами:

— Думаю, миллионов сто семьдесят еще...

— Двое против одного немца... — Воцебум опускается на стул, долго-долго смотрит на карту, неожиданно резко вскидывает голову. — Нет, такой кусок нам не проглотить!

Бётгер пораженно смотрит на командира. Воцебум спохватывается, трогает Хорста за плечо.

— Ты не слышал этого, Хорст...

Они идут по-за аэродром, видят с горы море. Погода солнечная, пронзительно-чистое не-

бо. Чайки бьются над волнами. В небе кружатся «мессершмитты» и выполняют фигуры высшего пилотажа.

— Фальке-пять! Фальке-пять! — подают команды с аэродромного пункта. Воцебум берет на ходу микрофон, надевает наушники.

— Парой со стороны солнца. Ха-ра-шо! Ха-ра-шо, малыши! Иван сверху! Левой, боевой! Бочка! Славно, малыши, славно! — Настроение его явно улучшается. Он возвращает микрофон с готовностью подскочившему офицеру.

Пролетают над головой тяжелые бомбардировщики, направляясь в сторону моря. Эскадрилья за эскадрильей.

— Эти — с Луостари... Эти — с Хебутхена, — поясняет Воцебум, Бётгер недоуменно смотрит на командира.

— Хочешь спросить, зачем сюда нагнали столько авиации? Смотри! Вон там рудники. Никель. Эти рудники для Круппа — единственная жила... Мы должны прикрыть ее с воздуха.

— А здесь, — тычет он вниз кулаком, — идут караваны союзников... «Арадо» и «хейнкели» рвут им хвосты...

Лицо Воцебума наливается кровью:

— Но, главное... главное... Смотри туда!

Бётгер поднимаст глаза, смотрит в бинокль, долго смотрит в ту сторону, куда указал Воцебум.

— Там русские, Хорст! Остров Рыбачий... Полярный... Североморск... Или мы испепелим их, потопим в крови, или... — Воцебум бросил руку назад. — А там где-то Сталинград, Хорст. — Петля на нашей шее.

Рулит к своей стоянке «рама».

Мартин с кассетой бежит в фотолабораторию.

Цах идет к командиру и вместе с ним смотрит в небо, любуется маневрами Бётгера на «мессершмитте».

— Видимо, у этого парня золотой папаша! — произносит Цах.

— Коммерциальрат! — мрачно роняет Воцебум.

— У вас, баварцев, развито чувство землячества.

— У нас на памятнике старого Згодергее высечено: «Народ, который работает, живет для своего будущего». Бётгер, — сует он кулак в небо, — работает!

— Неприятности, Франц?

— Нет... Впрочем... — мнется Воцебум и вдруг берет себя в руки. — Нет. Ничего. Как дела?

Цах кладет на колено планшет:

— Ничего стоящего. Только вот здесь... Со скоростью в пять узлов тащится в сторону Северодвинска допотопная посудина.

— Ну и черт с ней!

— Как сказать, Франц, — загадочно ухмыляется Цах. — Когда наш народ искал море...

— Ты вспомни еще Карла Великого!

— Я говорю серьезно, Франц! Когда гроссадмирал Редер был всего лишь корветтен-капитаном, он воспользовался рыбачьей шхуной и на ней из Данцига вывез три миллиона в золотых слитках.

— Ты переутомился, Ули. Какое же золото может быть на русской посудине?

Подходит Мартин, держа в руках мокрые снимки, молча раскладывает на планшетах фотографии парохода, снятого с разных ракурсов.

— Да ведь это санитарный пароход!

— Может, он лишь замаскирован под санитарный? — щурится Цах.

— Я не хочу марать руки, Ули.

— Но ребята наших субмарин топят любой неприятельский корабль, и их не мучает совесть.

— Это их дело. Но я солдат. Я дерусь с противником в открытом бою!

— Ну, допустим, там действительно раненые... Боже! Я представляю их мучения! Прав фюрер! Самое гуманное — как можно скорее убить врага, избавить его от страданий. И потом... Почему бы не натаскать на этой посудине наших новичков?

Этот аргумент производит на командира впечатление. Набычив по обыкновению голову, Воцебум на карте циркулем прикидывает расстояние, считает по навигационной линейке:

— Ладно. Далеко не уйдет.

— Но с севера идет холодный фронт! В тумане мы потеряем русский пароход.

Воцебум еще колеблется.

— А новичкам придется воевать долго. Ох, как долго... — нажимает Цах. — Пусть они пощиплют пароход, потренируются на бомбометании.

Воцебум подходит к пульту, нажимает кнопку аэродромного радио.

— Инженера и вооруженцев ко мне! Бётгер, Функ, Штоккер — приготовиться к вылету!

Андрюшка сидит возле спаренного пулемета в «полном боевом» — в валенках, в шинели, с вещмешком за плечами и с винтовкой через плечо — будто собрался сходить на ближайшей пристани. Сидит Андрюшка сторожевым, посматривает на море, играющее под ярким весенним солнцем, на сверкающий лед припая, постукивает валенком о валенок и тихонько, себе под нос напевает:

Катя-Катерина — купеческая дочь,
С кем ты прогуляла всю прошлую ночь?..

На палубе идет обычная жизнь. Прибирается матрос. Вертит старый деревянный штурвал рулевой. Рядом с ним прикемаривает штурман.

Выскочила из трюма та же молодая, голенастая сестра — покурить, и сразу возле нее возник матросяга на костыле. Теперь уж разглядел его Андрюшка получше — пожилой, но ухажористый. Отобрал у сестрицы махорочную цыгарку, звякнул массивным портсигаром, в нем, как белые зубы, в ряд папиросы. Курит сестричка. Курит матрос, посмеивается и, глядя на них, веселеет Андрюшка:

А домой вернулась, ложилася спать,
На белу́ подушку, на белу́ кровать.

Выскочила из кухонной двери тетка в грязной куртке, хлобысь помои из ведра за борт и к матросу — тоже стрельнуть папироску.

Матрос и тетку угостил, понес ей зажигалку с огоньком и... не донес.

С неба, от солнца, бесшумно, один за другим повалились на пароход четыре «мессершмитта».

Андрюшка заверещал:

— Тревога! Воздушная тревога!

Зазвенел колокол громкого боя.

Возле пароходной трубы забилось белое облачко. Прерывистые гудки поплыли над водой и людьми.

Андрюшка зачарованно, как мышь на удава, смотрит на «мессершмитты».

Матросы разбегаются по боевым постам. Санитарка выскочила на палубу, ойкнув, зажала уши и юркнула обратно в люк.

Головной «мессершмитт», сверкнув остеклением кабины, перешел в пикирование.

В кабине Воцебум:

— Сначала из пулеметов, малыши!

Все кругом грохотало и выло.

Андрюшка кинулся к пулемету, начал поворачивать его, но в это время по палубе прошлась очередь крупнокалиберного пулемета и смахнула тетку за борт, пустое ведро покатилось следом и тоже мелькнуло в волнах; разбросала матросиков, у руля уже никого нет, штурвал сам крутится, а штурман и рулевой лежат в луже крови и корчатся. Рулевой ловит штурвал снизу.

Матрос, что угощал сестрицу папироской, скрючился, зажав разорванный бок.

— Раненые же! Раненые на борту! — хрипел он.

Огородников отталкивает Андрюшку от пулемета, в ярости жмет гашетки.

Посыпались на крышу рубки дымящиеся гильзы.

Воцебум наблюдал за пароходом с крутого виража:

— Фальке-шесть! Да они еще стреляют?! На-ха-лы! А ну, заткни им горло.

Новая трасса качнула Огородникова. Прижался сержант лбом к затыльнику пулемета, затих, но рук не расцепил. Пулемет заходится в огне. Андрюшка догадался, что палит Огородников в белый свет, отцепил его, и Огородников упал к его ногам мертвый. Андрюшка пробует стрелять один, но справиться с пулеметом не может.

Быстро носятся тени с крестами. Не пой-

мать в прицел, никак не поймать, все опаздывает он...

— Фальке-пять! — командует Воцебум. — Кончай его! Побаловались — довольно!

Бётгер четко видит красный крест на палубной надстройке, подводит к кресту перекрестие прицела на бронестекле, нажимает гашетку бомбосбрасывателя.

Полусотка срывается с бомбодержателя.

Тянет ручку на себя, заваливает «мессершмитт» в вираж, видит в косо переместившемся горизонте, как рванула бомба внутри парохода, и все скрылось в огромном облаке пара.

Ветер отнес пар. Открылся пароход. Накренившись, он быстро уходил носом в море, словно торопился зарыться в воду, спрятаться от самолетов.

«Мессершмитты» ходят кругами над тем местом, где был пароход. Там плавают доски, спасательные круги, санитарные носилки. Редкие фигурки людей барахтаются на волнах. Их добивают из пулеметов. Все пустынней море, все меньше на нем фигурок людей и предметов. Подчистка с воздуха заканчивается. Вот вспучило бугром воду, развалило ее, пошел пар — на дне взорвался пароходный котел.

— Всё, малыши! Домой! — командует Воцебум.

Самолеты делают разворот, пристраиваются к ведущему. Лишь самолет Бётгера отклонился, заметил что-то шевелящееся возле ледяного припая и начал новый разворот.

У кромки припая бултыхается Андрюшка, пытается вылезти на лед. Он изрезал руки. На льду видны красные полосы. Солдатик хочет сбросить валенки, сорвать с себя винтовку — не выходит. И тогда он замирает, отдыхивается, а отдышавшись, отстегивает ремень винтовки и выбрасывает ее на лед. Винтовка покатилась, повернулась к Андрюшке сверкающим штыком. Андрюшка тупо смотрит на штык.

— Ножик!

Держась одной рукой за лед, другой он нащупывает ножны, всаживает нож, держится за него — немного полегче.

Потихоньку, полегоньку втаскивает себя на лед и на карачках, боязливо отползает от кромки. С него течет вода, руки в крови. Он ошалело смотрит в солнечное небо, не в силах понять, что же произошло?

Робкая, неуверенная улыбка трогает его губы.

Тугой самолетный гул стирает улыбку. Над ним совсем низко, так, что видны заклепки на крыльях, подпалины и копоть на моторах, пронесся самолет.

Сквозь фонарь, словно с того света, смотрит на Андрюшку Бётгер. Андрюшка — на летчика. На мгновение перекрещиваются их взгляды.

Бётгер прибавляет газ, тянет ручку на себя, смотрит на счетчик боекомплекта. У левого пулемета счетчик показывал ноль, а у правого — сто.

— Вполне достаточно! — усмехнулся Бётгер и стал прицеливаться в шевелящуюся точку на льду.

Вдруг точка эта стала меньше объемом — русский поднялся на ноги, даже винтовку к ноге приставил. И хотя дрожали ноги, чакали, стучали зубы от холода и страха, он стоял!

Бётгер жмет на гашетку.

Бело-голубая трасса уходит вниз, хлещет по льдине, взвивает ленточку фонтанчиков в черной воде.

Пули со звоном разбили лед возле ног Андрюшки. Он даже ноги сдвинул плотнее, зажмурился, лицо рассекло осколками льда, как бритвенными лезвиями... Но летчик не попал!

Бётгер вырвал машину у самой льдины, рассердился, что допустил ошибку, которая едва не стоила ему жизни, приказал себе:

— Спокойно, Хорст, спокойно! — посмотрел на счетчик — там значилась цифра пятьдесят. Стрелка бензиномера угрожающе трепетала возле критической отметки — Ну, хватит иг-

рать! — Бётгер снова бросил машину в пике, прицелился и открыл огонь.

Андрюшка пошел по припаю, причитая:

— Один. Один остался! Четыреста семь человек!.. Четыреста семь душ... — Я четыреста восьмой... Да Огородников, да матросы на пароходе, да сестрички... Господи! Лизка-то всё твердит: «В сестры налажусь. В сестры...» А оне вон, сестры-то... где-ка, милые сестре-о-онки? Хорошенькия!.. — и повернулся встречь пикирующему самолету, ткнул мокрой рукавицей в него: — Мало тебе, гад? Мало?

Снова сыпанули пули. Даже льдина, торосом вставшая с осени, раскололась. Но устоял Андрюшка, не упал на лед.

«Мессершмитт» потянул на запад, и Андрюшка, облизывая дрожащие губы, злорадно вопрошал:

— Ну, че? Выкусил?!

В самолете Бётгер проворчал:

— Мазила! Вот бы увидел Воцебум...

Он набрал высоту, облегченно откинулся на спинку сиденья:

— Черт с ним! Сдохнет сегодня же...

— Фальке-пять! Фальке-пять! — услышал Бётгер по радио голос Воцебума.

— Я — фальке-пять.

— Я не вижу тебя.

— Пришлось задержаться.

— Стряслось что?

— Ничего серьезного.

— Тогда догоняй!

— Понял.

Андрюшка, сидя на глыбе льда, отжал портянки, стянул и выкрутил шинель, гимнастерку, шаровары, потоптался на валенках и выдавил из них лишнюю воду. Надевши все на себя, он развязал мокрый вещмешок и выложил свои запасы — размокшие пачки концентрата, вафельное полотенце, зеркальце, сухари, банку консервов с нерусскими буквами, на которой нарисованы макароны. Ее он сунул в карман шинели. Махорку, смешавшуюся с солью и сахаром, хотел выбросить, но раздумал, завернул в носовой платок. Сложив обратно свое барахлишко, в карманчик вещмешка затолкал масленку с ружейным маслом, подсумок с патронами надел на пояс. Огляделся.

Солнце клонилось к закату. Над морем назревала красная заря. Подтаявший за день лед настывал, позванивал и сверкал из края в край.

— Ну, живы будем — не помрем! — сказал Андрюшка и двинулся по припаю льда, которому не было ни конца, ни края.

Вечерело. Одинокая фигурка солдата постепенно слилась с сумерками.

— Ханс, проверь прицел. Трасса проходит левей, — произносит Бётгер, не глядя в глаза механику.

Машинально, хотя это и не принято у летчиков, Бётгер обходит вокруг машины, отворачивается и устало бредет в столовую.

— Что случилось, малыш? — спрашивает Воцебум.

— Уцелел один русский.

— Ты добил его?

— Врал прицел.

Наступила неловкая тишина.

— А я хотел представить тебя к награде. Ты удачно положил бомбу в русскую калошу...

Бётгер потупился, молчит.

Воцебум встал, взял его за локоть, подвел к буфетной стойке. Смазливая официантка-норвежка наполнила рюмки.

— Ты видел на пароходе красный крест? — тихо спросил Бётгер.

— Не только видел, но и знал. Нас навел Цах на эту погань.

— Цах?

— Цах!

— Ты же знаешь, Франц, что по правилам войны расстрел раненых, детей, умышленное уничтожение гражданского населения...

— При чем тут правила?

— Я не хочу мараться в крови. В такой крови...

— Мы уже по ноздри... Во всякой... Лад-

но. — Воцебум достал планшет — Даже если русский не потеряет направления, до берега ему идти .. сто двадцать километров. Он замерзнет. Непременно замерзнет, Бёттер. И, как опять же говорят русские, мир праху его. Мы повоюем без него — Воцебум расхохотался.

Бёттер молча поднял рюмку. Выпили.

— И все же ты полетишь, Хорст, — закуривая, сказал Воцебум. — Я не хочу огласки... Если русский еще жив — добьешь. Если мертв — всади в него очередь. Ну, — он проводит по груди ладонью, — для утешения души, что ли...

— Хорошо. Я добью русского, — сонно проговорил Бёттер.

Механики подогнали самолет Бёттера под брезентовую теплушку. Там горели прожектора. Электрическая печь обогревала воздух. Стали копаться в гондолах, где были установлены пулеметы.

— Видно, вляпались наши альбатросы в бяку, — говорил старший механик Ханс своему молчаливому помощнику. — Мой полетит один. — Какой-то русский, пасет его бог, — Ханс украдчиво перекрестился, — уцелел и его необходимо добить.

Помощник механика выбегает из-под брезента с ведром, в котором горит бензиновая ветошь, затаптывает в снегу огонь.

И сразу холодно становится в небе. Мерцают далекие звезды, перевалками катят облака.

Андрюшка доел концентрат, ссыпал с полотенца крупинки и крошки, бросил их в рот. Не удержался, вынул банку с макаронами из кармана, потискал ее, даже понюхал, и убрал обратно:

— Идти-то суток трое, а может, и четверо, голова! — Он идет неторопливо, устало. Сзади него, на тонком слое снега, тянется цепочка следов.

— Вот утонул бы, и написали бы: «Пал смертью храбрых», — размышляет вслух Андрюшка — так веселее идти. — Храбрых! Нет! Пропал без вести... — он даже остановился, пораженный этой мыслью. — Ах ты, мать еловая! И все... И, стало быть, четыреста семь тоже без вести...

Дикой, несправедливой была эта мысль. Как могут пропасть солдаты, которые стояли насмерть в Кольских сопках?! Матрос Чалый, тяжело раненный в разведке? Милая санитарка. Боец или командир, обмотанный бинтами и подаривший Андрюшке нож, который, можно сказать, спас его! Да и как это — «без вести»? Пропал? Сгинул? Провалился сквозь землю? Сдался врагу?!

— Не-ет, надо дойти до своих, снять это «без вести», аннулировать! Единственный свидетель гибели парохода — я! Я расскажу обо всем. Ох, расскажу! Это че же тако — раненых бьют, а?! Это как же? Где такое правило, а? Закон, чтоб по кресту бомбой? Не-ет, так не пойдет дело! Не пойде-о-от!

Шел фильм «Индийская гробница», выпущенный немецкой студией «Раух» в 1938 году и потрясший всю Германию. Рассеянно следя за проделками коварного раджи и белого супермена, Воцебум вдруг уперся взглядом в стриженый затылок Бёттера, позвал Хорста в бар, расположенный в фойе.

Здесь летчики пили, играли, танцевали с девушками из вспомогательного батальона.

Воцебум взял бутылку шнапса, рюмки, и они снова ушли в пустовавшую кают-компанию, остановились у карты мира, молча выпили по одной рюмке и сразу же по второй...

Пьянея, Воцебум пытается внушить Бёттеру:

— Пойми, Хорст... Дело не просто в тех русских, которых мы потопили. Сколько их было? Четыреста? Пятьсот? В этой войне счет идет на миллионы. Этих четыреста, допустим, уничтожил ты — один! Но это мало для Германии. Мало! Вот если эти четыреста еще и пропадут без вести — позор падет на их семьи. Кроме матерей, у них есть братья, сестры, дети... Их уже не пошлют в привилегированные части, в офицерские школы, им, братьям, детям, не доверят секретное дело... Значит, еще тысяча уничтожена... морально!

Соснул маленько, встал Андрюшка, повесе-

лел. Солнышко! Закинул за плечи винтовку и пошел.

Идет, молча рассуждает сам с собой, руками разводит, ногой топает. Долго шел, выдохся; приостановился, вспомнил что-то, за пазуху полез, вынул красноармейскую книжку. Размокла книжка, и фото, лежавшее в ней, размокло. Видно только белый платок, кофточку в пятнах и беловолосую голову — ни глаз, ни носа, ни губ.

Загоревал Андрюшка, слезы навернулись на глаза:

— Лизка ты, Лизка! Че же это с тобой стало-то? — Проморгался на солнце, унесся взглядом вдаль: — Интересно, че же счас Лизка делает? Мама? Крестная? Колька? Ох, этот Колька! Чтоб ему пусто было!

Голос Андрюшки все тише, тише. Ноги начинают заплетаться. Слышит он, как вдалеке, деревенской компанией поется:

Он хотя и старый, старый-старый, непросто-ой!
Купил Кате шляпу, ленты и пальто-о-о.

Вдруг долетел до Андрюшки моторный гул. Не думал, что за ним. Шел да шел. Гул ближе, настойчивей.

Темная точка летела к нему, увеличиваясь в размерах.

— Господи! Помоги устоять! Помоги! Неверующий я, но счас прошу — помоги!

Он зажмурился, а когда размежил веки, сами собой покатились слезы, застывая на холоде. Смаргивая слезы, уставился Андрюшка в небо нахлестанными ветром, красными от конъюнктивита глазами. Долго смотрел, неподвижно. И небо виделось ему красным, брусничного цвета.

И возникло на минуту видение перед Андрюшкой, одно-единственное за всю дорогу: парень в рубахе на выпуск и девка в ситцевом белом платьишке и в белых носочках собирают бруснику в сосновом бору. Собирали, собирали, под сосну присели, корзины перед собой поставили. Парень как сел, так и сидит, устало и пусто вдаль уставившись. А девка в корзине шарится, ягоды перебирает, сор выбрасывает, а руки ее суетятся, нервность выявляют; ягоды у нее в корзине одна к одной — красно в корзине!

Вот быстрые пальцы выгребли из россыпи ягод кисточку брусники, девушка взяла кисточку стерженьком в зубы и давай баловаться: то поднесет ее к губам парня, то отдернет — такая шустрая девчонка, никак не удается ему сцапать кисточку за другой конец. Тогда он сделал вид, что надоела ему такая девичья игра, утратил он к ней интерес, и, когда девушка чуть забылась, сцапал кисточку зубами, быстро добрался до стерженька, впился губами в ее губы, будто ел не ягоды, а девку, и повалил ее на мох, завозились под сосной парень с девкой, корзину слягнули — полилась красным потоком брусника, а девка парню по башке кулаком завезла и властно вдаль рукой повелительно указала.

— В сельсовет, — сказала, — сперьва распишемся, а потом челомкайся, сколь хошь!

А сельсовет свое: «Рано жениться! Рано жениться!»

— Стало быть, жениться рано! А воевать? Этакую вот страсть терпеть? — смотрит Андрюшка в небо. — Один на один с еропланом! Это как? Это не рано, да?! Сами бы попробовали...

Идет дальше, молчит. Замедлил шаги, остановился, подумал, покрутил головой:

— Ох, заботы, заботы! И куда от их деться? Ведь эти Опарины! Оне ж этих девок, как орехи шшолкают! Скорлупу выплевывают!.. Ох, доберется до Лизки Колька Опарин! Ох, раскурочит!.. Ох, хрустеть мне скорлупу!.. Не-ет, не допушшу! Иду я, иду! Мотри у меня, Колька! — Побрел, спотыкаясь. Брел, брел и с тоскою выдохнул: — И пошто я Лизку тогда на бруснике не распечатал, дундук!

Бётгер смотрит вниз, видит цепочку следов, пробегает по ней, ловит взглядом фигурку солдата, прикидывает на планшетке, присвистывает:

— Неплохо! Совсем неплохо! Тридцать километров! Так, чего доброго, ты и дойдешь! Нет, не дойдешь! Не дойдешь! — Он припал к прицелу. Трасса пошла по льду, строчкой своей настигла солдата, заплясала вокруг, вот-вот прошьет его, и конец! — Сейчас! Сейчас ты рванешься в сторону, упадешь...

Но русский стоял.

Бётгер заложил крутой вираж, прошелся над русским, заметил завязанную шапку, петлицы на шинели, даже наполовину оторванный козырек шапки. И еще увидел, кажется, шевелящиеся губы и глаза, глаза, направленные встречь ему — горящие ненавистью и болью.

— Ты еще и ругаешься! — разозлился Бётгер и почти на бреющем заложил опасный вираж, опрокинул самолет, выровнял и ударил со всех пулеметов. Самолет бился, дрожал, харкался пламенем. А русский, подобно камню, стоял на безбрежном поле льда.

Один. Маленький. Несдающийся.

— Дьявол! — скрежетал зубами Бётгер. — Я разрублю тебя! — Он бросил самолет вниз, пошел над самым льдом, сам замер от опасного, зеркально-обманчивого льда и прошелся так низко над Андрюшкой, что того обдало жаром от выхлопов. — Это опасно! Очень опасно! — прошептал Бётгер. — Успокойся, Хорст! Успокойся!

Он успокоился и снова бросил самолет вниз.

Андрюшка стеклянными глазами проводил улетающий вдаль «мессершмитт». По лицу градом катился пот. Губы плясали. Из горла с сипом вырывалось одно-единственное слово:

— Мамочка... Мамочка...

— Это дьявол! Какой-то дьявол! — Бётгер нервно стаскивает перчатки, подходит к столу, за которым летчики играют в карты.

Дружный хохот сотрясает комнату отдыха. Бросив бильярд, подходят другие летчики, в их числе Ули Цах, благодаря которому дело получило огласку. Да и Воцебум счел за благоразумие не скрывать больше презрения к пилоту Бётгеру. Он вкрадчиво смотрит на пилота, наконец, тихо, сквозь зубы спрашивает:

— Опять врет прицел?

Новый взрыв хохота сотрясает комнату. Смеется и официантка-норвежка, не понимая, чему и над чем смеется. Хохочут девушки из вспомогательного корпуса. Лают сторожевые собаки на аэродроме. Бётгеру кажется, что и они тоже смеются.

— Прекратить ржать! — рявкает Воцебум и уводит Бётгера в класс летной подготовки.

— Объясни, как ты действуешь?

Бётгер подходит к доске, чертит мелом траектории, указывает расстояния, с какого он открывает огонь.

— Захожу... Высота... Жму гашетки... — и в отчаянии швыряет мел. — А ОН стоит!

Воцебум подбирает мел, чертит новую схему, жирной линией показывает трассу, и становится ясно, почему не может попасть летчик из своих пулеметов в такую малую цель:

— Видишь?! Как из пушки по воробью!

— Что же мне делать?

— Попробуй перевернуться! — вдруг предлагает Воцебум. — Вот так! — показывает на доске и на руках. — Тогда ты убьешь русского!

Бётгер в страхе смотрит на схему:

— Но рули будут действовать в обратном порядке?!

— Проиграй на земле!

— Я должен забыть все, чему учился? Разрушить автоматику действий? Чуть не так, и я...

— Да! — резко, как приговор, произносит Воцебум. — Это сделает далеко не каждый пилот. Но ты должен сделать!

Воцебум резко отворачивается и, помедлив, с силой толкает дверь.

Бётгер остается один. Смотрит на схему.

Спит Андрюшка, опершись на винтовку. Спит, качаясь на ветру. И снится ему сон:

Широкий пойменный плес. Стая белых гусей качается на волнах невдалеке от берега. Птицы изредка приподнимаются над водой, взмахивают белыми усталыми крыльями.

Рядом с водой девка в ситцевом платье. Она, приподняв подол, бредет к птицам, зовет их, протягивает к ним руки. Лошади, пасшиеся на лугу, чутко подняли головы, смотрят на реку, на девушку ли? Девушка, с караваем хлеба в руках. Щиплет крошки на воду. Гуси бьют крыльями, летят ближе, ближе, взмывают над девушкой и гудят, как самолеты. Ближе, ближе их гул к спящему Андрюшке, и все громче, громче.

Слепо, недоуменно щурит глаза проснувшийся Андрюшка — снова несется на него «мессершмитт». Андрюшка нехотя распрямляется, затягивает крепче пояс, забрасывает винтовку за плечо, словно собирается уходить на пост из теплого караульного помещения или на какую-то постылую работу.

— Беги же! Беги! Я пристрелю тебя, как зайца! — кричит Бётгер. Он прижимает машину ко льду. Несутся торосы, разводья, бугры. Страшно. Страшно на этой высоте перевернуть самолет, прицелиться, открыть огонь.

У Бётгера тоже выступает пот на лбу, и он тоже до крови кусает губы Он пока не решается на смертельный трюк. Он валит машину на крыло, палит, палит, круша лед, торосы. Он носится вверх-вниз, как помешанный, стреляет из всех пулеметов. Пулеметы начинают дымиться и вроде бы дымится ледяной припай, на котором стоит русский.

Как только смолкает рев самолета, Андрюшка, шатаясь, бессильно опускается в снег. Он потрясен пережитым, гребет снег рукавицей, ест его жадно, потом прижимает ко лбу. Снег тает, течет грязными струями по лицу. Немного отошел, огляделся Андрюшка, и покривило его губы:

— Ишь ты, какая дорогая сделалась моя жизнь! Сколько изводят на нее бензину и боеприпасов! Ишь ты! Скажи Лизке иль тому же Кольке — не поверят!

Воцебум насуплен, челюсти сжаты, сквозь стиснутые зубы цедит:

— Вам не кажется странным, что летчик, окончивший школу «А», «Б» и «Ц», проработавший в истребительной эскарде на «Мессершмитте-110» — лучшем самолете из тех, что летают в небе, с полным боевым комплектом не может убить одного вшивого солдата?!

Все, включая погодков Бётгера, Функа, Штоккера, насупленно смотрят на него. Верзила Мартин чешет затылок. Цах злорадно ухмыляется.

— Пилот Хорст Бётгер! — раздельно произносит Воцебум. — Мы летим прикрывать «юнкерсы» и «дорнье» над Мурманском. А вы, — он делает пазу, вперившись взглядом в своего пилота. — А вы, — громче, чтоб слышали все, чеканит он, — сегодня! Завтра! Послезавтра! Когда пилоты будут отдыхать, когда умрет вся планета... Вы будете летать. Летать до тех пор, пока не убьете своего русского!

Воцебум круто повернулся и, бухая войлочными сапогами, пошел к выходу — грузный, здоровый, еще более побагровевший от ярости. Он остановился возле дверей и опять же громко добавил:

— Я не представил вас к награде, хотя вы и разнесли этот пароходишко с первого захода... И не представлю до тех пор... — Дверь грохнула.

За командиром повалили летчики.

В окне Бётгер видит, как Воцебум идет к самолету, все так же грузно бухая сапогами, как он пристегнул парашют и полез в кабину.

Тучи пыли заметались над аэродромом, порулили на взлет «мессершмитты», уставились хищными носами в небо. С черным дымным следом ушла в высь ракета.

Ревя моторами, истребители начали разбег.

Бётгер ушел к себе, достал бутылку коньяка, налил рюмку, но пить раздумал, бухнулся на кровать.

Так и лежал он с открытыми глазами, закинув ладони за голову, не притронувшись к рюмке до тех пор, пока не стали возвращаться истребители.

По закопченным бокам, по пробоинам на стабилизаторах и крыльях было видно, что потрепали их изрядно.

Пришел, наконец, холодный фронт с океана. Как это и бывает на севере, резко изменилась погода. Занялась пурга. Боевые самолеты на привязи, как собаки.

Забивает железный клин, делает из троса петлю Ханс — он крепит самолет своего командира с непонятной ухмылкой на лице. Закончив работу, попытался закурить, сигарету выбило изо рта. Механик, придерживая шапку, посмотрел на небо, где ничего уже не видно и ничего, кроме бури, не слышно.

— Храни бог всех путников земли в этакую злую ночь — он украдкой побросал крестики на грудь. — И русского безбожника храни! Нескончаемы милости господни.

— Вот те раз! — Андрюшка обнаружил, что вся пола шинели распорота пулей. Сунул руку в карман — банка с макаронами тоже разбита. — Попал ведь! Попал, сатана! — Андрюшка торопливо выковыривает из банки клейкую массу, ножом расширяет щель в банке, потом вовсе разрезает банку, языком вылизывает жесть.

Рваная жесть от банки валяется на льду, посверкивает зеркальцем на солнце, которое все чаще и чаще ныряет в облака, а вдали, над морем, набухает тяжелая снежная туча.

Но Андрюшка не замечает пока перемен в погоде. Он идет довольно споро, слышит девчоночий голос:

Пальто стоит двести, шляпа пийдисят.
Пароходы ходят, фонари висят...

— А что? — рассуждает Андрюшка. — Дело молодое, девичье! И Колька — он известный хлюст! У их, у Опариных, вся семья бедовая!.. Возьмет, скажет Лизке, что я к немцам утек, — Андрюшка даже приостановился от неожиданной мысли, а издали так же звонко да тонко:

Один парус белый, дру-уго-о-ой г-а-а-алубо-ой!
Посередке в лодке — это милый мо-о-ой.

— И бери ее голыми руками, потрясенную-то... Не-е, Лизка не поверит! Мы с детства, со школы вместе, и чтоб все это ни за понюх табаку!... Нет, нет и нет! — Андрюшка пошевелил губами, пытаясь улыбнуться, пошевелил всем светлым пухом, обметавшим лицо, и замер.

Туча расползлась в полнеба. Солнце раз-другой мелькнуло и скрылось. Со стороны моря донесся далекий гул.

— Пурга! — Андрюшка прошептал это слово, а потом и закричал сорванным, простуженным голосом: — Пу-урга-а-а-а-а! Пу-урга-а-а-а! Пурошка!.. — Попробовал даже шапку с себя снять-сорвать, но тесемки завязаны. — Ну, че? — пригрозил он кулаком небу. — Я те дам «без вести!»

Финские деревянные домики на аэродроме трясутся под ветром. Самолеты завалены снегом по самые кабины. Брешут и воют собаки. Воет ветер. Мелькают фонарные огни. Прожекторы бессильны пробить снежную круговерть.

В теплых постелях спят летчики. К стенкам пришпилены семейные фотографии и здесь же журнальные голые бабы. Возле кроватей, на полу, на тумбочках сигареты, стеклянные фляжки из-под вина. Лишь над кроватью Воцебума, плотно и громко храпящего, голо и нет никакой выпивки.

Не спит, ворочается Бёттгер. Ему мешают храп, лай собак, клаксон машины, на которой рыбак-норвежец привозит для столовой мороженую треску. Мало того что он привез эту свою паршивую треску, он еще вступил в разговор с постовым.

— Не найдется ли закурить? — говорит он ломано.

Все на минуту смолкает. В окне виден дрожащий блик от огонька зажигалки.

— Благодарю! — говорит норвежец. — Метет. О, метет! Сам бог на стороне русских...

— И бог, и ветер, и правосудие, — бубнит часовой. — Ты вот что, парень, привез рыбу, так отваливай!

Буксуя и фырча, машина удаляется, и гаснет мутный, мятущийся свет фар. Но все шарят, шарят прожектора по аэродрому, и в свете их сухо горят глаза на осунувшемся, закаменевшем лице Бёттгера.

Ветер гуляет над морем, рвет черную воду, хлещет волной о припай, крушит лед. Ветер несет снег из края в край. Ветер валит с ног маленькую фигурку человека, который упорно продвигается вперед — то по голому, выдутому льду, то по колено утопая в заносах.

— Ничего! — твердит себе Андрюшка. — По ветру зато. По ветру скорее дойду. И фриц не прилетит. Ветер, ветер, ты могуч! Ты сгоняешь стаи туч. Плещешь ты куда захочешь...

Еще круче волны и темней. Нет бела света. Нет неба и земли.

Один человек среди бури. Один-одинешенек!

Стоит он, опершись на винтовку, а его уже выше колен, уже почти по пояс замело снегом. Он спит стоя. А ветер хлопочет вокруг. А ветер обрадовался жертве. Заносит его выше, выше. Вот уж до подсумка достало...

Страшно, изможденно лицо человека. И когда он открывает глаза — в них уже нет ни боли, ни страдания. В этих красных, воспаленных, глубоко запавших глазах — усталость, одна бездонная усталость.

— Мне, однако, не дойти, — отрешенно роняет Андрюшка и садится в снег.

Задремал сидя. Издали, едва слышно, ветром донесло и выделило из воя и гула:

Один парус белый, другой голубо-о-ой.
Посередке в лодке — это милый мо-о-ой.

Тряхнул Андрюшка головой, осмотрелся — ничего не видать и не слыхать. Вот только что кто-то был, убегая и шаля, звонко, тонко, озорно пел «Катю-Катерину», — но ничего, кроме снега и воющего ветра, нет.

Андрюшка роет снег руками, прикладом винтовки. Согрелся маленько, нож достал, попробовал от приклада щепу отстрогнуть. Не дается приклад.

— Наше дерево! Архангельское! — постукал он по прикладу и снова налег. — Отстрогнулась щепочка. Ее тут же подхватило ветром, потащило. Андрюшка метнулся за щепкой, поймал, обдул и сунул за пазуху, повторяя:

— Что ты! Что ты!..

Вот уж почти весь приклад исстроган, сложен костерком на вещевом мешке, приколотом штыком, чтобы не унесло. Щепочки прикрыты от снега полотенцем. Посмотрел Андрюшка, подумал и затвором достал из ствола патрон, пошатал зубами пулю, выплюнул пулю на снег, а порохом из гильзы словно присолил щепки. На них из масленки вылил масло, посмотрел на масленку, попробовал лизнуть масло, сплюнул — гадость!

Долго он развязывал шапку. Снял ее. Затрепало, забило снегом слегка отросшие белокурые волосы на «характерной» — вихрем завитой — макушке солдата. А пониже волос — тонкая шея с желобком, и в желобок косичка свисает.

Из шапки достал Андрюшка коробок спичек, заключенный в железный чехол. На чехольчике Кремль изображен, и звезда на башне выдавлена. Посмотрел Андрюшка на Кремль и услышал страшную, неумолимую поступь: «Вставай, страна огромная! Вставай на смертный бой!»

Зажег Андрюшка спичку, сунул под полотенце, отвернулся. Пыхнул порох и сразу занялось. Хитрый какой Андрюшка! Хитрый и ловкий! Обнял Андрюшка огонь, навалился на него, заслонил собою, греет черные руки, черное лицо, покрытое белесым, как у курчонка, пухом.

— Ах ты, мать словая! — нежно шепчет огню Андрюшка.

Свистит ветер. Гудит небо. Шумит море. Несется снег. Догорает костерок у ног солдата. Черными пальцами сгреб он черные угольки в кучу, бросил в них маслянистые тряпочки для протирки винтовки, которые у него были. Вынул обоймы из подсумка, сунул в огонь подсумок, платочек из кармана достал, махорку с солью и сахаром в горсть высыпал, зажал в горсти, платочек понюхал, уткнулся в него лицом, но переломил себя, тоже бросил в огонек. Занимается, тлеет, корчится платочек, сгорают в огне багровые буковки, криво вышитые на уголке платка: «Люблю сердечно, дарю навечно. Лиза».

Зажал горсть Андрюшка, посмотрел на сырую смесь табака, соли и сахара. Начал жевать Жует и плачет. Жует и плачет. Молча. И не поймешь: горько ли глотать ему, платок ли Лизкин жалко.

Еще раз подживил Андрюшка костерок — обрезал полы шинели и сжег. А потом сказал рассудительно:

— Посидели, погрелись. Отдохнули. Пора и честь знать!

И поглотили фигурку солдата снежные тучи, и понесли ее вдаль — маленькую, упорную.

Снова появилось солнце. Боязливо, робко, не доверяя идущей весне, подтаивает снег.

На аэродроме туча народа.

Кто-то вытащил патефон. Льется тирольская

песенка. Солдаты батальона аэродромного обслуживания, местные жители, военнопленные откапывают самолеты.

Летчики вытащили шезлонги, вытянули ноги, выставили лица вновь явленному солнцу. Выбритый, лоснящийся, но так же непримиримо строгий Воцебум говорит:

— Надеюсь, Бёттгер, вы не забыли приказ?

— Не забыл, — погасшим голосом отзывается Бёттгер.

Воцебуму не понравился усталый, подавленный вид пилота. Он решил его ободрить:

— Я думаю, Хорст, он околел, этот русский. Наверняка околел! Найти его мертвого. Он не просто единственный свидетель. Он... — Воцебум не находит слов, а только сжимает кулак.

Бёттгер косится вправо, влево, видит угрюмые лица пилотов.

Они уже не хохочут.

— Ты — немец, Хорст! — неожиданно взрывается Воцебум. — Тебе дозволено все!

Бёттгер вскакивает и убегает в дом.

Снежно, солнечно в мире. Успокаивающее море все еще бьет волнами в припай, крошит льдины. Почти на километр по припаю губасто намерзла вода. Вмерзли в лед спасательные круги, пояса, детские игрушки, костыли, противогазы, кожаный протез...

А далеко-далеко от кромки припая, у небольшой полыньи, сидит с винтовкой наготове Андрюшка, ждет тюленя.

Ждал, ждал, разморился под солнцем, задремал... А в это время тюлень-то и всплыл, смотрит на человека, удивленно таращит глаза. Андрюшка очнулся, уставился на тюленя, и тоже ничего не понял.

— Ты че? — сказал он.

Тюлень кувырк — только его и видели! Андрюшка аж подскочил от досады, бросил винтовку, давай себя бить кулаками по башке. — Олух! Олух царя небесного!

Идет Андрюшка дальше и все ругает себя:

— Это ж надо! А? В роте мясо было!..

Насторожился, заметил вдали новую полынью. А в полынье-то, в полынье, как в детсадовском бассейне, кувыркается целое тюленье стадо!

Упал Андрюшка на брюхо, пополз. Прополз маленько, слышит вдали звук — ровно шмель гудит.

— Опять! Господи! — Андрюшка сел, оглядеался, вскочил и тяжело, одышливо побежал к свежему снежному намету.

В кабине Бёттгера поигрывает близкое солнце, дробится в плексике, алмазно вспыхивает на кончиках пулеметных стволов. Полон боезапас. Полны баки. Хорошо идет машина. И Бёттгер, глянув в зеркально отливающую приборную панель, найдя себя вполне красивым, приосанился и запел любимую песенку Шуберта — у него довольно приятный баритон:

— «А не для речки, а не для моста, а-а-а-а-а», — начал ему видеться детский хор, школа, учитель-дирижер, лысенький, умиленный слаженным хором и Шубертом... Но Бёттгер не дает себе отвлечься. Он обрывает песню, встревоженно смотрит вниз.

— Где же наш русский?

Самолет мечется по небу. Снижается, набирает высоту. Вот пошел вниз быстро-быстро — черные точки, много точек, но они мгновенно исчезли, будто их ветром сдуло.

— Проклятые тюлени!

«Мессершмитт» берет направление от моря, от кромки припая, где вмерзли в лед спасательные круги и костыли, как бы зависает над черной меткой костра, делает разворот, проходит совсем низко над заснеженным припаем. Видны явные остатки костерка. Из сугроба, рыхло обтаявшего под солнцем, торчат обоймы с патронами. Штык торчит в огарке вещмешка, сверкает гранями.

— Он добыл огонь! — на лице Бёттгера суеверный ужас.

Самолет на бреющем. Ага, вот и следы! Явные! Самолет торопит, словно охотник, неумолимо идет к цели. Вдруг следы оборвались. Ничего не стало.

Бёттгер зашел еще раз и начал бешено, осатанело стрелять куда попало, саданул и по белому бугру, выбил ворох снега. «Мессершмитт» кружился долго, стрелял беспамятно до того, что закружились стрелки счетчиков, показывающих расход боекомплекта — он до-

стрелялся до нолей и остервенело бросил самолет на обратный курс.

И с высоты не заметил, как растекалось на белом бугре кровавое пятно...

Андрюшка выпростался из сугроба. Сел. Недоверчиво прислушался. На спине его топорщится разорванная шинель. В снегу красное пятно. Морщась, поднялся. Из-под шинели на снег, на валенки частит красная капель. Андрюшка разрывает зубами индивидуальный пакет, сам себе пеняет:

— Говорил — не ложися! Мать еловая! Говорил — что камень стой! Во-от... — Он засунул под рубаху пакет, затянул пальцами и зубами узелок бинта. — Кожу только и сбруснил. Если б в прямую вдарил — я бы не дрыгнулся!.. — И хохотнул нервно. — А кожа че? Кожа нарастет... до свадьбы...

Андрюшка посмотрел на снег — кровь. Посмотрел на руки — кровь. Стал тереть их снегом а издали, как на испорченной пластинке повторялось: «Катя-Катерина...» И звон в ушах, звон, будто в сенокос, в лугах кузнечики заливаются. И краснеть стало вокруг. Краснеет и гудит. Самолет чудится. И в глазах пропеллеры кружатся. Много пропеллеров. И все налетают они сзади, сзади.

Однако слепо бредет по обтаявшему снегу и льду Андрюшка. Шатает его, качает. Он часто останавливается, зажимает от солнца глаза рукавицами. Оторвал почти с мясом козырек шапки, навесил его на самые глаза. Шлепает по мокру, в мокрых валенках. Ничего он уже не слышит: ни себя, ни «Кати-Катерины», только кровяной шум в ушах да звон, да все налетают, налетают сзади пропеллеры, сплетаются, рубят друг дружку.

— Русский исчез? Это невероятно! — Весело злится Цах. — Может, вы... Может... он с крыльями? Может, воспарил, как ангел?!

Некоторое время Бётгер в замешательстве молчит. В чем угодно можно обвинить его, только не во лжи!

Летчики отчужденно смотрят на него. Они и в мыслях не могли допустить, что произойдет через секунду. У них, как у всех немцев, выработано уважение к порядку. Они вовремя завтракают, обедают, ужинают, ложатся спать, выполняют свою работу. Они знают, что офицер не имеет права ударить офицера, не говоря уж о том, что фельдфебель Бётгер, которому присвоят офицерское звание лишь через определенное количество боевых вылетов в боевом полку, может ударить Цаха, дослужившегося до капитанского чина, — и поэтому в первую минуту как бы оцепенели.

Произошло из ряда вон выходящее! Бётгер сгреб ухмыляющегося Цаха, как-то неловко, по-бабьи свалил его на пол, начал драть, колотить, взвизгивая, брызгаясь слюной. Полетели стулья, зашатались картины с портретами германских асов. Катаясь по полу, Цах с Бётгером ударились в дощатую тумбу, на которой красовался бюст Гитлера из черного шведского гранита. Бюст зашатался и грохнулся на пол. Молодой летчик-ас, зажмурился в ужасе, ожидая немедленного краха вселенной. Механик Ханс прикрыл ухмылку грязной рукавицей. Остальные летчики с азартом следили за дракой. Лишь Мартин не выдержал, завопил:

— Ули! В пах его, в пах!

В кают-компанию врывается Воцебум.

— Отставить! — рявкнул он, но дерущиеся не слышат крика.

Летчики скопом бросаются на них, повисают на руках, расталкивают по углам

— Что случилось?! Я спрашиваю!

Цах бьется в истерике.

— Предатель! Предатель! Баварская свинья!

Вперед выступает Штоккер, тот, что прилетел вместе с Функом и Бётгером:

— Господин, флаг-майор, Бётгер, как старшему, доложил Цаху, что не нашел русского...

— Дальше?

— Цах... — замялся Штоккер.

— Что Цах?

— Цах выразил сомнение в искренности Бётгера...

— Бог мой! — выдохнул Воцебум.

Нависла тяжелая тишина. У Воцебума нервно задергалась щека:

— Дисциплина, повиновение, усердие... до сих пор были нашими идеалами. — Он рванул воротник, будто куртка душила его. — Нацизм пришел, чтобы спасти нас, оживить, подчинить строгой дисциплине, сделать счастливыми!.. Хорст! Хорст! Тебя я... Ты пойдешь под суд! Но прежде найдешь русского и раздавишь его!

Возле широкого снежного тая Андрюшка присел, помочил лоб, черпнувши воды, маленько попил из ладошки и тупо уставился в светлую воду, где отразились белые облака.

Бегут, летят они куда-то. Торопятся по своим делам. Только Андрюшка никуда не торопится. Он устал, обессилел. Он опустился на корточки, повис на винтовке, воткнув ее стволом в лед. Все! Конец...

Стих самолетный гул. Не кружатся пропеллеры, не слышно «Катю-Катерину». Все отдалилось. Мир онемел. Только звон, звон. Кровь звенит в ушах.

Разбудил Андрюшку тихий вскрик. «Кри-э-э!» — он тяжело и нехотя открыл глаза. На закрайке тая сидела чайка, поджав лапу. «Кри-э-э!» — повторила чайка и запрыгала к человеку. Чайка была или казалась Андрюшке розовой.

— Говорят, розовая чайка — к счастью... К счастью так к счастью, — устало и равнодушно проговорил Андрюшка и выстрелил в чайку.

Чайка подпрыгнула, но не перестала двигаться к нему. Андрюшка со зла выстрелил еще раз — и опять не попал.

Чайка больше не двигалась к нему. Она сидела и горестно смотрела на человека.

Андрюшка вынул обойму — в ней торчали два патрона. Он похлопал себя по карманам и вспомнил: там, у костерка, остались обоймы. На миг всплыл в памяти горящий костерок, тлеющий платочек с буквами: «Люблю сердечно»...»

Андрюшка стал целиться в чайку лежа. Целился долго, тщательно. Как учили в военном лагере. Затаив дыхание, спустил курок.

Разбрызгивая воду, побежал по таю, схватил еще хлопающуюся чайку, разорвал лапы, жадно, по-звериному впился в горячее птичье нутро.

Рот его в крови и в перьях. Он отбросил кости и перья, вытер о шинель руки и пошел. Отошел, подумал, вернулся. Тщательно собрал со льда кости птицы, голову, крылья, даже кровь соскреб с подтаявшего льда, запихал все это в карман, и только тогда зашагал, не оглядываясь.

Напряженно горит вечерняя заря. Солнце льет прощальный свет. Снова лезут, подминая друг друга, черные тучи — к ненастью.

Бётгер молча садится в кабину, пристегивает привязные ремни, долго смотрит на приборную доску, как бы не понимая, что перед ним, или прощаясь с чем-то или с кем-то. Очнувшись, он захлопывает фонарь кабины, запускает двигатели, раздвигает руки, жестом приказывая механику Хансу убрать от шасси тормозные колодки.

Воцебум, Цах, Функ, Штоккер и все остальные летчики молчаливой толпой провожают самолет. Что-то покаянное, собачье в их взглядах. Штоккер поднял руку, хотел отсалютовать вслед машине, но тут же досадливо отмахнулся и пошел от компании в сторону.

Одинокий самолет поднимает тучу пыли и снега. Грязное облако взвивается к нему, сливается с тучами на горизонте, заметает зарю.

Воцебум, глядя вслед «мессершмитту», задумчиво произносит:

— Если мы победим, все, что сделано нами, будет квалифицироваться, как доблесть. Но если проиграем... даже свой народ не помянет нас добрым словом, и дети будут стыдиться наших могил...

Когда самолет настиг Андрюшку, тот даже не обернулся, не остановился.

По небу, во всю его глубину и ширину расстроенным орга́ном звучит тоскливый, надломленный голос:

— Слышишь, русский? Я должен тебя убить. До-о-олжен!

Бётгер решается перевернуть самолет. Он

энергично двигает ручкой управления, давит на педаль «Мессершмитт» у самого льда переворачивается через крыло, летит вверх шасси Бёггер ловит солдата в сетку прицела. Мчатся под фонарем лед и сугробы. Страшно! Дико! Чудовищно!

Пилот открывает огонь. Огненная строчка сближается, кипит на фигуре солдата, так кипит, что не видно, что делается.

— Наконец-то! Попал? Не мог не попасть! — Ручку от себя, переворот, ручку на себя.

«Мессершмитт» уходит в небо. В глазах мечутся красные круги. Бётгер уводит ручку в сторону. Ледяное поле ложится на бок. И на нем русский!.. И не стоит, а идет, как шел, устало, изнуренно, будто все, что происходит в небе, его не касается.

— Невероятно!

Бётгер заходит для новой атаки.

Низко опустив голову, в оборванной шинели, в валенках с отставшими подметками, в шапке с оторванным козырьком, не оглядываясь, не сбавляя шага, бредет русский, помогает себе руками, словно бы гребется по воде.

Бётгер в ярости. Он еще раз переворачивает машину. Как ему хочется прижать русского ко льду, уронить в лужу, раздавить, расплющить тяжелым телом самолета.

— Я убью тебя! — кричит небо, и земля, откликаясь эхом, повторяет: — «Убью! Убью! Убью!» — Слышишь, русский? Слышишь?!

— Слышу! — откликается Андрюшка и останавливается.

И перед нами нет мальчика-солдата, нет прежнего Андрюшки Булыгина. Перед нами взрослый, зрелый, даже пожилой боец, все с тем же черным лицом и красными глазами, все с тем же пушком на щеках, в той же шапке — полусуконке с оторванным козырьком. Но как глубок и сух его взгляд, проникший в страшные, непостижимые глубины смысла жизни и смерти, как отвердело лицо, как устало спокоен его голос.

— Они не пропадут без вести. Никто в Рассее не пропадет без вести. А ты убей! Убей! Если можешь. — Спокойно и строго молвил боец, глядя прямо в морду налетающему самолету. Мгновение — и они: человек и машина — столкнутся. — Убей! Или отвяжись! — Андрюшка резко загоняет в ствол изуродованной винтовки последний патрон.

«Мессершмитт» брызжет огнем. Стонет и крошится лед. Звенит, кричит металл.

Человек вскинул к плечу винтовку с исстроганным прикладом, подождал, когда над ним снова появится обнаженное, грязно-серое брюхо самолета, и с упреждением, словно по утке, выстрелил.

Бётгер загрясся от бешенства:

— Он еще стреляет! — и бросил машину в вираж. Косо и неуклюже пошла она над ледяным полем.

Андрей посмотрел на переломившееся ложе винтовки, бросил ее в сторону, расправил кургузую шинель и пошел вперед.

Он шел на последнем пределе сил, но старался не давать себе шататься, ставил ноги прямо, вроде бы даже и притоптывал сердито, так что под совсем раскисшими валенками шлепала сырость. А «мессершмитт» вертелся над ним черным, усталым вороном, бил из одного, из двух, из трех пулеметов. Пулеметы перегрелись, дымили, давали большой разнос, уменьшали точность стрельбы. Было в этой стрельбе уже что-то просто надоедное, бесполезное.

— Не могу-у-у! — Бётгер в исступлении заколотил себя кулаком по лбу, двинул секторы газа, толкнул педаль, рванулся вверх: — Не могу-у-у-у! Я посажу машину! Я раздавлю его! Руками!

Тоненькой струйкой, словно кровь, потянулось из маслорадиатора одного из моторов самолета черное масло.

Бётгер бросил взгляд на моторы, увидел, что падает давление масла и обеспокоенно потянул ручку на себя. Мотор чихнул раз-другой. Машина начала терять высоту

Бётгер затравленно посмотрел на планшет — до аэродрома на одном моторе не дотянуть. Осторожно манипулируя управлением и газом, работая триммерами, он пытается бороться за жизнь самолета. Но двигатель начинает сдавать. Его трясет. Трясет сильней и сильней. Трясет так, что на приборной доске или под ногами в кабине что-то дребезжит. Трясет, трясет, трясет так, что мотор вот-вот сорвется с опорной рамы.

— Он пробил маслофильтр! Единственным выстрелом! Бог мой! — шепчут побелевшие губы пилота.

А за кадром голос постового: «За русских все: и бог, и ветер, и правосудие...»

Правый мотор заклинило. На одном моторе «Мессершмитт-110» лететь не может. Самолет проваливается вниз, почти падает.

Бётгер сбрасывает фонарь, отстегивает ремни, вываливается из кабины.

Далеко уже в море, в синем весеннем море, катящем груды волн, рухнул самолет, выбив громадный ворох воды. Воронка закружилась среди волн, сбила их плавный ход, но ненадолго. Воронку стерло волнами, они сомкнулись и покатились к припаю, к земле, осиянные праздничным весенним солнцем.

С голубого весеннего неба белой луговой ромашкой падал парашют.

От берега, реденько подернутого невысоким северным лесом, спешил советский пограничный патруль в морской форме. Собаки рвались вперед и катили за собой матросов.

Клубя снег и самолетно гудя, неслись аэросани.

Бётгер коснулся ногами льда, погасил парашют, выбрался из лямок.

Близко, оглушительно и страшно лаяли собаки, приближался гул аэросаней.

Бётгер не выдержал и побежал к морю, туда, где рухнул и исчез в волнах его самолет.

— Стой! Стой, тебе говорят! — донеслось до него.

Лай собак. Крики. Треск и шум аэросаней. Страшно преследование. Страшно, когда ты беззащитен, когда за тобой гонятся, на тебя охотятся.

Бётгер бежал, задыхаясь, хрипя, соскальзывая на выдутом льду. Но вот он обреченно остановился, расстегнул кабуру.

— Не балуй, Фриц! Не балуй! — кричат пограничники.

Бётгер медленно оттянул предохранитель пистолета, развел молнию на груди и сунул ствол под меховую куртку. Пистолет дернулся, из куртки выбило дым и шерсть. Бётгер повалился на лед.

Его приподняли моряки-пограничники. Моряк с санитарной сумкой что-то влил Бётгеру в рот, потом прямо через комбинезон воткнул иглу и выдавил из шприца жидкость, развернул бинт.

Бётгер открыл глаза, увидел неподалеку беснующихся пограничных собак — лаяли они беззвучно, — и все уплывало от него, отдалялось в беззвучность.

— Дорт... Дорт руссиш... — еще набрался сил вымолвить летчик, поднял даже руку, чтоб указать направление, но рука мертво упала на лед.

Пограничники везут на лыжах закутанный в плащпалатку труп Бётгера. Вдоль побережья мчатся аэросани, окутанные снежной пылью.

Андрей услышал сзади гул приближающегося мотора, но не обернулся, не остановился. Он знал, что если остановится, то упадет. Он и шел, наклонившись вперед, чтоб несло его. Сзади него трепало на льду ветром розовые перышки, валялся клюв от съеденной головы чайки и трубочки обгрызенных по суставам косточек.

— Опять ты? — шептал он уже в бреду, с трудом двигая онемевшими губами. — Я дойду. Ты меня не убьешь... Не убье-о-о-ошь...

Издали чуть слышно, но все же пробиваясь сквозь моторный гул, долетела до его уха «Катя-Катерина»...»

Машина не двигалась, летела на него, вот-вот задавит.

— Ну, че тебе еще, че? — Андрей обернулся и увидел мчащиеся на него аэросани. Белым гусем поднялась над головой, над землею машина, закружилась, и в глазах солдата за-

мелькали пропеллеры. Они рубили гусей, клубили перо, секли звезды, похожие на ту звезду, что оттиснута на спичечном коробке; бежала по розовому снегу машина, и все бились, бились пропеллеры о звезды, высекая из нее искры, наполняя небо и землю колокольным железным звоном.

И море, море покатилось навстречу неудержимыми волнами, смыло Андрея, уронило на розовый снег, по которому навстречу бежала-спешила розовая чайка.

— Братцы! Братцы... — выкидывал руку уже в беспамятстве встречь машине русский солдат и бросал себя к ней вперед, полз, срывая ногти с обмороженных пальцев об лед, ибо идти уже не мог. — Братцы...

Краеведческий музей. Заснеженный английский танк во дворе, отбитый у интервентов в годы гражданской войны, якоря на парапете, старинные часы над входом. Во дворе видны музейные пушки, старые суденышки.

В зале стайка школьников скучно слушает рассказ экскурсовода. Ребятишки подталкивают друг дружку, балуются. Один незаметно надел на себя пробитую каску, надул щеки. Все прыснули.

— Прекрацици, дзеци! — призвала к порядку школьников экскурсовод — Прошу быць внимацельными, не шалиць.

В застекленной витрине вместе с немецкими автоматами, пистолетами, касками, орденами висит повседневная куртка летчика, сбитого во время войны. На подкладке бирочка владельца куртки: «Хорст Бётгер».

Возле витрины стоит пожилой, весь белый-белый человек. На пиджаке его медаль «За победу над Германией». За руку он держит девочку лет двенадцати.

С большим трудом в этом пожилом человеке с единственной медалью можно узнать Андрюшку — Андрея Артемьевича Булыгина.

Подошедшая с ребятишками экскурсовод похозяйски решительно отстранила рукой от витрины Булыгина с девочкой и возвестила:

— Всем внимание! Всем! Это будет особенно инцересно «красным следопытам». Герой до сих пор неизвестен...

Булыгин и девочка выходят из музея. Идут мимо памятника Петру Первому, облокачиваются на гранитный парапет набережной.

Река сломала лед. Медленно и покойно плывут по ней льдины. В природе весенняя, звонкая тишина.

А на старого солдата Булыгина со всех сторон летит самолетный гул, рубят пулеметы.

— Дедушка! Дедушка! — трясет девочка за рукав Булыгина.

— Че?

— Ты б рассказал...

Посерьезнело, омрачилось лицо старого солдата. Страшнее и ближе загудели самолеты, закружились, заохали бомбы, запели пули над его головой.

— У меня, внученька, сил не хватит... снова-то пережить... — Помолчал, глядя на идущие по реке льдины. — Да и сбил-то я его нечаянно...

Они смотрят на тихий, мирный ледоход. За ними старый мирный город. Над ними весеннее, голубое-голубое небо, как тогда, в сорок втором. И в этом небе гудят самолеты. Вот мчится юркий «Як-40» снижается за городом на посадку, исчезает за домами.

Девочка наклонилась, потерлась щекой о натруженную руку деда, лежащую на гранитном парапете.

К

Киностудия «Мосфильм»

«Такие же, как мы», 7 ч.
Автор сценария В Хотулев Режиссер-постановщик Э. Ходжикян. Оператор-постановщик М. Коропцов. Художник-постановщик Г. Мясников. Композитор Б. Рычков. Текст песен И. Шаферана. Звукооператор Ю. Фетисов.
Роли исполняют А. Збруев, И. Янковский И Дымченко, В. Герасимов, П. Вельяминов, В. Седов, Л. Удовиченко, А. Галибин, О. Жаков, Е. Мельникова, Ю. Волков, К. Столяров, С. Приселков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Вам и не снилось...» (по одноименной повести Г. Щербаковой), 9 ч.
Автор сценария Г. Щербакова, при участии И Фрэза Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор-постановщик Г. Тутунов. Художники-постановщики А. Дихтяр, В. Власков. Композитор А. Рыбников. Песня на стихи Рабиндраната Тагора. Звукооператор В. Приленский. Роли исполняют: Таня Аксюта, Никита Михайловский, Е. Соловей, И Мирошниченко, Л. Федосеева-Шукшина, А. Филозов, Т. Пельтцер, Р Нифонтова, Е. Герасимов, Л Филатов, В. Курков, Е. Васильева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — ДЕФА (ГДР)

«Юность Петра» (по роману А. Толстого «Петр Первый», первая часть дилогии), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария С. Герасимов, Ю. Кавтарадзе. Режиссер-постановщик С. Герасимов. Операторы-постановщики С. Филиппов, Хорст Хардт. Художники-постановщики Б. Дуленков, А. Попов, Иоахим Келлер. Музыка В. Мартынова Звукооператор В. Хлобынин.
Роли исполняют Д. Золотухин, Т. Макарова, Н. Бондарчук, Н. Еременко-младший, О. Стриженов, В. Спиридонов, М. Ножкин, Петер Ройс, Ульрика Кунце, Э Бочаров, Л. Полехина, Л. Германова, А Баранцев, М. Зимин, Б. Бачурин, Р. Филиппов, Ю. Мороз, В. Кашпур, А. Белявский, В. Шульгин, Р. Хомятов, Хельмут Шрайбер, Бодо Вольф, Л Реутов, В. Маренков, Б. Хмельницкий, И. Лапиков, П. Глебов, В Матвеев, М. Крепкогорская, Е. Богдасаров, С. Шпаковский, Л. Федосеева-Шукшина, Л. Зверинцев

«В начале славных дел» (по роману А. Толстого «Петр Первый», вторая часть дилогии), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария С. Герасимов, Ю. Кавтарадзе. Режиссер-постановщик С Герасимов. Операторы-постановщики С. Филиппов, Хорст Хардт. Художники-постановщики Б. Дуленков, А. Попов, Иоахим Келлер. Музыка В. Мартынова. Звукооператор В. Хлобынин.
Роли исполняют: Д. Золотухин. Г. Макарова, Н. Бондарчук, Н Еременко-младший, М. Ножкин, Петер Ройс, Ульрике Кунце, Э. Бочаров, Л. Полехина, Л. Германова, А. Баранцев, М Зимин, Б. Бачурин, Р Филиппов, Ю. Мороз, В. Кашпур, А. Белявский, В. Шульгин, Н. Гринько, Р Хомятов, Е. Марков, Хельмут Шрайбер, А. Матвеева, Бодо Вольф, Л. Реутов, В Маренков, Б Хмельницкий, И. Лапиков Е Васильева, М. Левтова, М. Бурденкова, П. Глебов, В. Матвеева, М. Крепкогорская, Е. Багдасаров, С. Шпаковский, А. Кирилов, Э. Гербердинг, М. Цече.

Киностудия «Ленфильм»

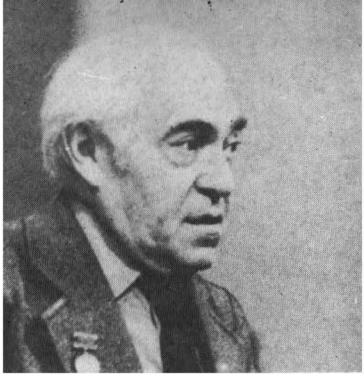
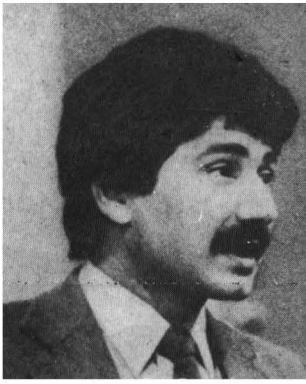
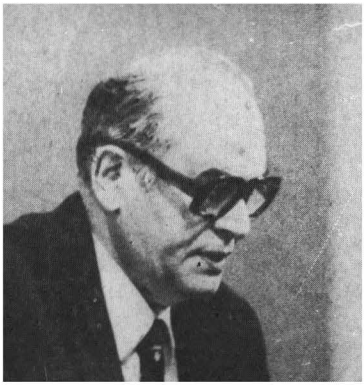
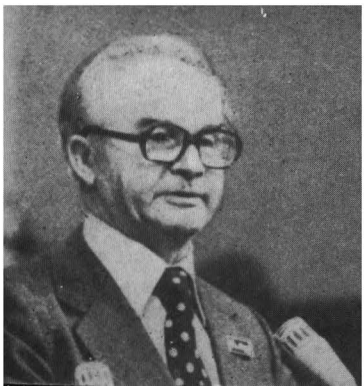
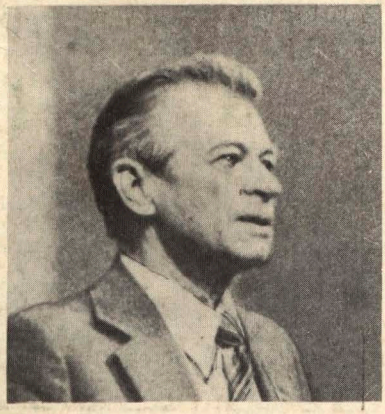
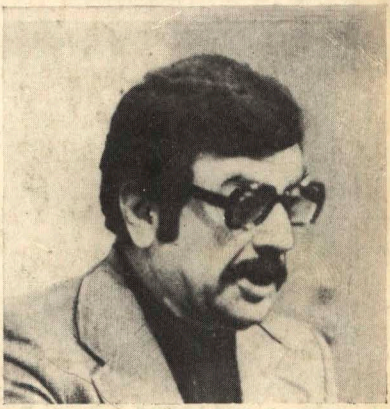
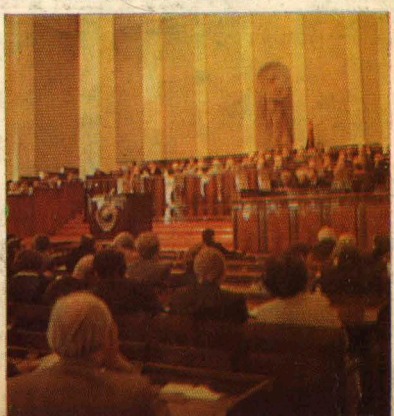
«Сицилианская защита», 9 ч.
Авторы сценария П. Грахов, Ю. Принцев. Режиссер-постановщик И. Усов. Оператор-постановщик В. Иванов. Художник-постановщик И Вускович Композитор О. Петрова. Звукооператор Н. Аванесова. Роли исполняют. И. Волков, А. Самойлов, А. Абдулов, Н. Павлова, В. Давыдов, Т. Канаева, А. Иноземцев, Ю Башков, А Пашутин, В Кузин, Т Иванова, И Губанова, В. Никулин, Л. Шагалова, П Кадочников.

Киностудия имени А П. Довженко

«От буга до Вислы», 1-я серия «Действовать самостоятельно» — 7 ч., 2-я серия «Смерти наперекор» — 7 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер-постановщик Т. Левчук. Оператор-постановщик Э. Плучик. Художник-постановщик В. Агранов. Композитор И Шамо. Текст песни Д. Луценко. Звукооператор Ю. Рыков.
Роли исполняют М. Волонтир, Л. Сердюк. П. Гринько, А. Пазенко, Е. Паперный, Л. Яновский, А. Денисов, Ю. Каморный, М Горносталь, Я Козлов, С. Микульский, У. Пуцитис И. Гаврилюк, А Ростоцкий, П. Сумская, З. Кашпаридзе, П. Гаудиньш, Ю Сатаров, А. Мовчан, Е Паперный, И Найдук, В Денисов, Я Зербст, М. Прашановский, В Опанасенко, И. Осмакевич, В Бродский, Л. Ульфсак, А. Подубинский, Я. Закшеньский, У Лиелдидж, Ю. Стренга, З. Гайгер, Е. Корчаровский, Б. Ступка, В. Гаврилов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Контрольная полоса», 8 ч.
Авторы сценария А. Антакольский, А. Гафаров. Режиссер-постановщик Ю. Азизбаев. Оператор-постановщик Р. Пирумов. Художник-постановщик В. Мякота. Композитор В. Спасский. Звукооператор Ф. Махмудов Роли исполняют: О Штефанко, С. Чернядьев, Г. Дарчиашвили, К. Арменянц, М Чигарев, М. Махмадалиев, Х. Абдураззаков.

Киностудия «Узбекфильм»

«Служа отечеству», 10 ч.
Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик Л. Файзиев. Оператор-постановщик Д. Абдуллаев. Художники-постановщики В Артыков, Э. Аванесов. Композитор В Милов Стихи Т. Тулы Звукооператор Э. Каюмов.
Роли исполняют: Т. Спивак, М. Кузнецов, Т. Ахмедова, Г. Яковлев, Г. Бессонов, О. Василюк, Ю. Веревкин, И. Кринский, Н. Погодин, В. Соколов, В. Трещалов, В Тюрин, З. Мухамеджанов, Х Гадоев, Д. Файзиев, Х. Абдураззаков, В. Войниченко-Соцки, Ф Ахмедов, К. Ходжаев, В Мухамедов, Э Изотов, Ю. Дедович